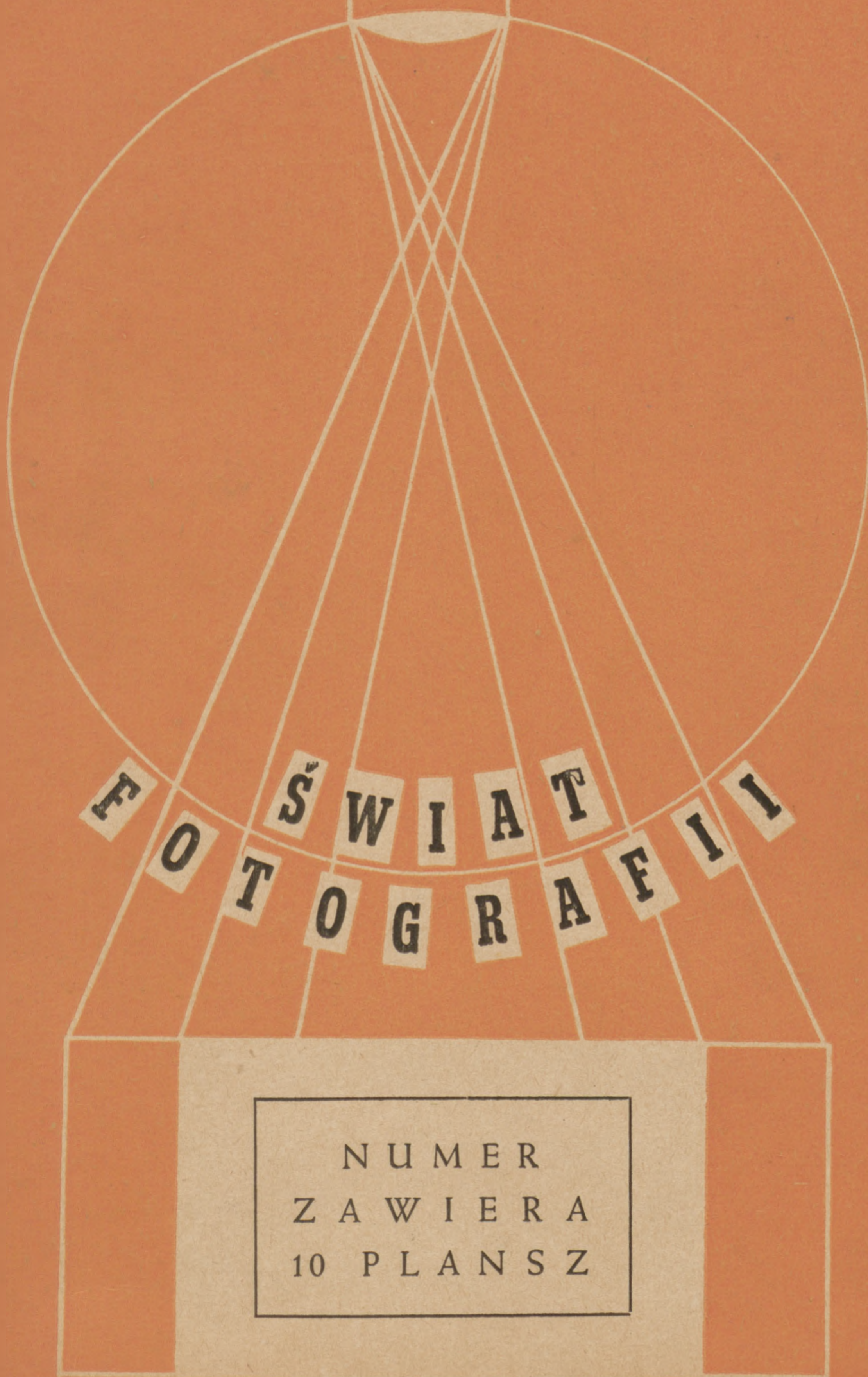
NR · 19 · 1950 — SIERPIEŃ PAŹDZIERNIK — CENA 6 ZŁ



ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I UŻYTKOWEJ
ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WYDAWCA: ODDZIAŁ POZNAŃSKI P. T. F.

PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK V WRZESIEŃ — PAŹDZIERNIK 1950 NUMER 19

SPIS RZECZY

W. MIKULIN

Kompozycja zdjęcia fotograficznego

(Z książki: „Fotografia w 25-ciu lekcjach", Wyd. G. Goskinoizdat, Moskwa 1949).

PODSTAWY ELEMENTARNE KOMPOZYCJI

Rzecz naturalna, że po opanowaniu podstaw techniki fotograficznej amator dąży do tego, żeby jego zdjęcia były nietylko dobrze wykonane technicznie, lecz także by miały wyraz artystyczny.

Jeżeli weźmiemy nie wybierając i przejrzymy setkę lub dwie zdjęć, wykonanych przez różnych fotografów, to przytłaczająca większość pozostawi widza obojętnym, nie wywoła jakichkolwiek wrażeń lub uczuć. Rzadko tylko zdjęcie zwróci uwagę na siebie, zainteresuje, wywoła pragnienie, aby go oglądać dłużej.

Okazuje się, że nie wystarcza znaleźć temat, wykonać zdjęcie technicznie poprawnie, starannie opracować negatyw i zrobić odbitkę; trzeba jeszcze umieć wyodrębnić w zdjęciu to co jest głównego, istotnego ze stanowiska jego treści, żeby to coś głównego nie zostało przesłonięte przez rzeczy drugorzędne; trzeba wybrać odpowiedni punkt widzenia i oświetlenia. Innymi słowy, trzeba poprawnie, zgodnie z treścią zdjęcia, wyszukać dlań formę. Wszystko to osiąga się za pomocą właściwego zastosowania **kompozycji**.

Pod kompozycją w fotografii rozumie się połączenie w całość wszystkich czynników zdjęcia, ułożenia ich w takim związku z sobą, w takim zespole, z takim całkowitym i doskonałym zastosowaniem środków technicznych i wyobrażających fotografii, jakie ujawniają zamierzenie fotografa z największą wyrazistością.

Kompozycja pomaga wykryć treść, temat zdjęcia za pomocą najodpowiedniejszej formy: najbardziej celowej, jasnej i przekonywującej. Opanowanie metod kompozycji wymaga od fotografa smaku artystycznego oraz swobodnego opanowania techniki fotograficznej.

Każdy fotograf powinien się nauczyć widzieć, jakie możliwości kompozycyjne daje mu zdjęcie danego tematu, winien umieć wyobrazić sobie z wyrazistością, jak wypadnie dany przedmiot, sfotografowany z różnych punktów, w takim czy innym oświetleniu. Jak szachista, wybierający

najlepsze posunięcie, prowadzące do wygranej, z wielu możliwych posunięć, tak fotograf winien umieć wybrać z pośród wielu możliwych wariantów kompozycyjnych wariant najlepszy, najbardziej odpowiedni dla danego tematu, aby w wyniku uzyskać zdjęcie wykończone, wyraziste, a czasem także artystyczne.

Rozumie się, że nie ma i nie może być standartowych recept na kompozycję, które by zapewniały we wszystkich wypadkach fotografowania uzyskanie zdjęcia wyrazistego, doskonałego. Prawa kompozycyjne mają takie samo znaczenie, jak przepisy składni, które również nie mogą służyć za recepty do stworzenia artystycznych utworów literackich. Znajomość niektórych prawideł ogólnych kompozycji w fotografii może raczej ostrzec przed grubymi błędami, przed fałszywą drogą, niż nauczyć artystycznej konstrukcji zdjęcia.

Układając wizerunek fotograficzny należy zwracać uwagę na: 1. światło i ton; 2. objętość i formę przedmiotu; 3. układ linijny; 4. perspektywę i punkt zdjęcia. Wszystko to winno podlegać zadaniu całkowitego i prawdziwego przedstawienia danego zjawiska.

Zaznajomimy pokrótce czytelnika z elementarnymi podstawami kompozycji.

Poszczególne rodzaje sztuki wpływają na siebie, wzbogacając się wzajemnie. Każdy rodzaj sztuki wyobrażającej pracuje nad swoim materiałem: snycerz lepi z gliny i wykuwa z marmuru, malarz maluje farbami, fotograf korzysta ze światła.

Wyniki stosowania wszelkich metod i środków, jakie pozwalają na oddanie z największą wyrazistością zamierzonego obrazu w malarstwie, rzeźbie, fotografii, należy właśnie uważać za kompozycję.

Tworząc podobiznę na płaszczyźnie malarz dla oddania swego zamierzenia używa farb o określonej skali kolorów; rzeźbiarz wyszukuje swoje obrazy w bryłach o określonych granicach.

Cecha szczególna fotografii polega na tym, że nie oddając barwy,[1] operuje ona światłem o różnej intensywności, rozrzucającym bliki po wypukłościach, wyrysowującym krawędzie, określającym kształty rzeczy. Tak więc światło i cień, tony łagodne i gęste, blade lub soczyste, linie spokojne albo dynamiczne — oto jest paleta fotografa.

ŚWIATŁO I TON

Czasami uważa się światło i ton w fotografii za środki przedstawienia jednego i tego samego rzędu. Tymczasem fotograf winien zdawać sobie dokładnie sprawę z tego, że podczas gdy może on sam wybrać lub stworzyć siłę i kierunek światła, ton zdjęcia jest skutkiem zdolności fotografowanego przedmiotu do odbijania światła. Za pomocą doboru materiału negatywowego i filtru można zmienić stosunek tonów, ale naturalny kolor przedmiotu pozostaje. Współczesne osiągnięcia chemii fotograficznej dają wiele możliwości dla najdokładniejszego odtworzenia na negatywie i w odbitce tonu — stopnia jasności zabarwienia, jaki widzimy w rzeczywistości oraz właściwego stosunku tonów.

Należy dokładnie odróżniać pojęcie „tonu" od pojęcia „barwy". Mówiąc o barwie, mamy na względzie zabarwienie wielobarwne. Mówiąc o tonie mamy na myśli stopień nasycenia, intensywności jednej barwy. Na zwykłym zdjęciu mamy skalę tonów achromatycznych — od ciemnoszarego, prawie czarnego do zupełnie jasnego, prawie białego. Jeśli np. odbitka ma zabarwienie brązowe, to ton najbardziej nasycony będzie ciemnobrązowy, a najmniej nasycony — kremowy, w którym stopień nasycenia danego koloru jest znikomy.

Środki przedstawienia fotografii są na swój sposób bardzo bogate. Jeśli malarz rozporządza skalą kolorów, to fotogram ma do rozporządzenia liczne tony jadnobarwne w ich gradacji od najciemniejszego do najjaśniejszego.

Układ plam jasnych i ciemnych, odpowiadający zamierzeniu fotografa i nadający wyrazistość wizerunkowi na zdjęciu stanowi właśnie k o m p o z y c j ę t o n a l n ą w fotografii.

Tak więc, zamierzając wyzyskać metody kompozycji tonalnej, miłośnik fotografii powinien: a) określić ton zasadniczy, jaki ma przeważać w danym zdjęciu; b) osiągnąć taki układ plam tonalnych w prostokącie, jaki by odpowiadał najbardziej przekonywującemu przedstawieniu tematu, motywu.

Za pomocą jakich tonów można zrobić zdjęcie? Przytoczymy kilka przykładów:

1. całkowita długa skala tonów o mnóstwie stopniowych przejść — od tonu zupełnie ciemnego do zupełnie jasnego;
2. połowa skali — przewaga tonów jasnych;
3. druga połowa skali — przewaga tonów ciemnych;
4. środek skali — tony szare;
5. oba krańce skali — bardzo jasne tony z ciemnymi plamami albo bardzo ciemne tony z jasnymi plamami (kontrast).

Temat i jego traktowanie przez fotografa określają wybór tonu. Oczywista, że jasne tony niebardzo odpowiadają zdjęciu pejzażu księżycowego, tak jak tony kontrastujące — pejzażowi zdjętemu przy równym, rozproszonym świetle bez słońca.

Należy też brać pod uwagę okoliczność że postrzeżenie każdego tonu lub plamy zależy w znacznej mierze od przeważającego tonu sąsiedniego. Jasna plama obok tonu szarego wydaje się zgaszoną; jeżeli ją umieścić w otoczeniu ciemnych tonów, stanie się jaskrawą, zacznie się rzucać w oczy. Im ciemniejsze tło, tym jaskrawiej wyglądają na nim nawet szare plamy; im tło jaśniejsze, tym ciemniejsze się wydają nawet niebardzo ciemne plamy.

[1]) Pomijamy fotografię barwną, dotychczas jeszcze mało dostępną dla miłośników fotografii.

Odtwarzając skomplikowany temat wieloplanowy fotograf winien dbać o to, by stopniowe przejścia od tonów najbardziej nasyconych do mniej nasyconych sprzyjały właściwemu postrzeżeniu przestrzeni, zaś plamy ciemne i jasne układały się w taki sposób, żeby podkreślać podstawowe składniki tematu.

Czasem miłośnik fotografii, po opanowaniu jakiejkolwiek metody kompozycji tonalnej, stosuje ją do wszystkich zdjęć — w rezultacie wszystkie jego zdjęcia są np. w ciemnych tonach o oświetleniu kontrastowym. Zdarza się to szczególnie często w zdjęciach portretowych. Stosowanie stale tej samej metody doprowadza fotografa do maniery, do szablonu.

Nie ma gotowych przepisów na kompozycję tonalną, ale stosując jej metody należy dążyć do jednego: żeby wzrokowy lub znaczeniowy ośrodek zdjecia pokrywał się z najbardziej jaskrawo podkreślonymi „plamami" tonalnymi i ogólną jego tonalnością, i żeby na płaszczyźnie zdjęcia osiągnąć równowagę tonalną, jeśli to jest możliwe.

Równowagę tonalną bardzo łatwo zakłócić, jeżeli, bez wystarczających podstaw ku temu, jedna część zdjęcia będzie ciemna, druga zaś jasna: w rezultacie zdjęcie będzie „walić się" w stronę ciemnej części.

BRYŁA I FORMA

Przedmioty świata materialnego mają trzy wymiary (długość, wysokość i głębokość), fotograf zaś musi je przedstawiać na płaszczyźnie dwuwymiarowej. Poprawne odtworzenie wrażenia, jakie sprawia trójwymiarowość zdjętych przedmiotów, ich bryły i formy, na płaszczyźnie zdjęcia fotograficznego, stanowi jedno z najtrudniejszych zadań budowy odtworzenia fotograficznego.

Tak np. fotografując architekturę i rzeźbę, kiedy rzeczą szczególnie ważną, żeby odtworzyć na zdjęciu formy przedmiotu, fotograf winien wyszukać taki punkt zdjęcia, z którego najlepiej by się przedstawiały linie, krawędzie i powierzchnie, ograniczające bryłę danego przedmiotu.

Mało tego, trzeba żeby światło podkreślało te formy. Przy niewłaściwym oświetleniu formy przedmiotu mogą bądź ulec zalaniu przez światło bądź stać się niedość wypracowanymi, mało widocznymi, pozbawionymi wyrazu.

Przypuśćmy że miłośnik fotografii fotografuje gmach. W zdjęciu można pokazać bądź wspaniałość, bądź wytworność ornamentu, ozdabiającego jego fasadę, bądź swoisty układ całego zespołu architektonicznego, bądź wreszcie charakterystyczną powierzchnię materiałów okładziny, ich fakturę. Każde z tych zadań wymaga rozmaitych punktów zdjęcia, szczególnych warunków oświetlenia, szczególnego potraktowania odtwarzania.

Najlepiej uczyć się odtwarzania bryły przedmiotów, ich faktury (powierzchnia marmuru, metalu, drzewa, skóry, tkaniny, szkła itd.) fotografując martwą naturę w warunkach sztucznego oświetlenia, co pozwala na analizę każdego wariantu rozłożenia światła.

Im mocniejsze źródło światła, tym bardziej kontrastowe jest zdjęcie, a przeto — tym mniej ma ono szczegółów i przejść tonalnych. Dla złagodzenia kontrastu używa się ekranu rozpraszającego albo odbijającego lub dodatkowych źródeł światła.

Badając oświetlony temat w naturze, jego tony i półtony, bliki i refleksy (odbicia), cienie rzucone, fotograf operujący światłem wybiera to położenie, które lepiej „rzeźbi" kształt przedmiotu, dorysowuje za pomocą korzystnego kojarzenia cieni to, czego nie widać przy zwykłym, rozproszonym świetle. Czasem cień, jaki rzuca przedmiot znajdujący się poza ramami, gra ważną rolę pomocniczą pomagając ujawnić bryłę i formy (na przykład cień rakiety tenisowej na placu sportowym).

Niewłaściwe zastosowanie światła może spaczyć, skazić proporcje przedmiotu, nadać mu obce formy i bryłę.

Forma, wyraźnie określona za pomocą cech zewnętrznych, pozwala nieraz poprzestać na jednym źródle światła, albo nawet dokonać zdjęcia przy płaskim rozproszonym świetle.

W zdjęciu dobrze oświetlonego bryłowatego przedmiotu „pracują" formy, a nie powierzchnia, i z tego względu czasem (np. portretując) lepiej nie uciekać się do absolutnie dokładnego nastawienia na ostrość.

Kiedy się fotografuje przedmiot płaski (np. tkaniny), środek ciężkości przenosi się na odtworzenie faktury, właściwości materiału. Charakter fałd pozwala wnosić o właściwościach tkaniny (miękkość, zawartość, lekkość), zaś dla odtworzenia ze szczegółami charakterystycznej powierzchni rysunku tkaniny zdjęcie winno być krańcowo ostre.

Kilka uwag o cieniach. Światło górne daje krótki cień przedmiotów pionowych; jeśli zaś poza tym światło kieruje się ze strony aparatu, to cień będzie padał za fotografowany przedmiot, i nie będzie go widać na zdjęciu. Przy górnym punkcie zdjęcia cień, jaki tworzy światło przednie, można wyzyskać. Najbardziej wyraziste są cienie przy świetle bocznym.

Cienie boczne mogą wnosić do zdjęcia składniki, znajdujące się poza polem widzenia obiektywu. Czasem cień przedmiotu, znajdujacego się poza obrazem, lecz mającego znaczenie dla zdjęcia, a padający na przestrzeń, zawartą w obrazie, daje doskonałe pojęcie o tym przedmiocie i pozwala się obejść bez bezpośredniego sfotografowania przedmiotu, przy czym zdjęcie uzyskuje dodatkową wyrazistość artystyczną. Np. fotografując Czerwony Plac w Moskwie z najwyższych punktów reporterzy pozostawiają czasem budowle architektoniczne poza ramami, otrzymując zarazem na zdjęciu dokumentację architektoniczną miejsca zdjęcia w postaci cienia

baszty Spasskiej. Bardzo wyraziste na zdjęciu są cienie samolotów, przelatujących nad placem podczas parady.

W pewnych wypadkach cienie pomagają ujawnić bryły i kontury rzeczy.

KONSTRUKCJA LINIJNA

Fotografowany przedmiot znajduje się w przestrzeni, bardzo często w bezpośrednim sąsiedztwie innych przedmiotów. Z jakiego punktu najlepiej dokonać zdjęcia, gdzie na zdjęciu winien się znaleźć horyzont, jak rozłożyć części składowe tematu, jak odszukać ich związek wzajemny, jak oddać przestrzeń? Co to jest poprawnie zbudowana przestrzeń obrazu? Wszystkie te pytania należą do tak zwanej kompozycji liniowej.

W każdym poprawnie wykonanym zdjęciu można zauważyć jego schemat liniowy, ten swoisty szkielet, na którym są umieszczone składniki zdjęcia. W niektórych wypadkach z mnóstwa licznych linij na zdjęciu wyróżniają się wyraźnie albo linie pionowe, albo poziome albo idące po przekątnej, określające strukturę przestrzeni obrazu. W innych wypadkach wewnątrzobrazowa konstrukcja linijna zdjęcia ma formę bardziej złożoną, swoiście zamkniętą, przypominając koło lub owal, trójkąt albo kwadrat. Wszystko to są rodzaje kompozycji linijnej, odpowiednio nazywanej pionową, poziomą, kompozycją na przekątnej, kompozycją w kole, w owalu, w trójkącie, w kwadracie

Jeśli fotograf fotografuje las z wysmukłymi drzewami albo kolumnadę gmachu, to głównymi będą linie pionowe. Jedna lub dwie (drugorzędne) linie poziome — ścieżka w lesie, fasada gmachu — nie naruszają ogólnej pionowości kompozycji, a czasem ją nawet podkreślają.

Kierunek linij, jakie tworzą kompozycję zdjęcia — pionową lub poziomą, nie należy mieszać z formatem zdjęcia. To samo zdjęcie lasu można zrobić ustawiając aparat zarówno pionowo, jak i poziomo, zależnie od zadania, jakie sobie postawił fotograf. Jeżeli np., obok wysmukłości drzew fotograf chce pokazać też rozmiary lasu — rozległość, to wypada wybrać poziomy format zdjęcia. Jeśli zaś z całego lasu fotograf zaznaczył sobie kilka najwyższych drzew i chce pokazać ich rozmiary, to winien wybrać pionowy format zdjęcia, który podkreśli ich wysokość.

Na linii poziomej buduje się zdjęcie, przedstawiające np. ulicę z góry, jeżeli się ona mieści na przestrzeni obrazu (od jednego brzegu do drugiego) na linii poziomej, i jeżeli podstawowe linie — tramwaj, chodnik, ruch pieszych, gzymsy domów, duże schody — tworzą linie poziome. Na linii poziomej buduje się zdjęcia widoku ogólnego fabryki z wieloma długimi warsztatami itd. Tak więc na linii poziomej buduje się zwykle zdjęcia z przedmiotami wydłużonymi, ułożonymi na płaszczyznach poziomych.

Częsta strukturą kompozycyjną przedstawia obraz, zdjęty według przekątnej.

Na przekątnej buduje się zwykle zdjęcia, w których się pragnie odtworzyć ruch przedmiotu, dążenie, przezwyciężenie jakiegoś oporu, moment podnoszenia albo opuszczania. Czasem zresztą konstrukcję obrazu na przekątnej stosuje się bezpodstawnie (robią to zwłaszcza niedoświadczeni fotografowie); wtedy na zdjęciu zjawia się poprostu skrzywienie, przy którym przedmioty nie ruszają się, lecz „walą".

Kompozycja na przekątnej ma jeszcze jedną zaletę: jest ona bardziej „obejmującą", tj. daje obraz bardziej wypełniony. Tym właśnie tłumaczy się okoliczność, że nieraz jej się nadużywa.

Kompozycję w kole i owalu stosuje się zwykle do zdjęć grup, scenek rodzajowych, studiów. Najprostszym przykładem kompozycji w kole lub owalu jest zdjęcie gry masowej, grupy rozmawiających.

Kompozycja w trójkącie, którego podstawa znajduje się u dołu, z natury swojej wyraża spokojną równowagę przedmiotu i daje się stosować w różnych przypadkach do zdjęcia niewielkiej grupy ludzi. Na przykład: dwaj uczniowie, pochyleni nad stołem, pracują nad gazetą ścienną; trzeci, stojąc, przygląda się pracy kolegów.

Jednakże fotograf bynajmniej nie powinien trzymać się ściśle jakichkolwiek określonych schematów konstrukcji linijnej zdjęć, układając przedmioty według sztucznego ładu. Zdjęcia nie powinny natarczywie przypominać tego, że są poprawnie zbudowane; winny one być przede wszystkim zupełnie naturalne. Sztuka kompozycji polega w znacznej mierze także na umiejętności ukrywania jej metod.

PERSPEKTYWA I STANOWISKO FOTOGRAFA

Wiadomo, że w miarę oddalania się przedmioty wydają się mniejszymi i słabiej zabarwionymi. Te dwa prawa perspektywy linijnej i powietrznej są nader ważne w pracy fotografa.

Weźmy zdjęcia, wyobrażające ulicę uchodzącą w dal. Wzrok prowadzi widza od najbliższych gmachów w głąb i ginie w jakimś punkcie, w którym się zbiegają wszystkie linie domów, chodników, szyn tramwajowych. Linie, które w rzeczywistości są równoległe, pozornie zbiegają się w jednym punkcie, tzn. punkcie przecięcia. Nawet jeżeli na zdjęciu niema perspektywy otwartej (przed widzem znajduje się szereg domów ulicy), czuje się od razu, że linie równoległe fasad domów zbliżają się do brzegów zdjęcia i łączą się w jakimś punkcie za jego granicami.

Znajomość metod oddania perspektywy pozwala fotografowi osiągnąć takie czy inne pożądane wyniki w granicach jednej i tej samej rzeczywistości.

Aby poprawnie stosować metody kompozycji linijnej należy we właściwy sposób wyzyskiwać prawa perspektywy: widzieć, gdzie się znajduje linia horyzontu, jak zmienia kompozycję zdjęcia wybrany punkt, z którego się fotografuje.

Każdy punkt stanowiska fotografa otwiera inną perspektywę, inne horyzonty. Jeżeli trzeba podkreślić wysokość lasu, wysoko położone sta-

nowisko jest nieodpowiednie: lepiej można pokazać wysokość drzew fotografując z dołu. Gdy się fotografuje z ziemi, linie przedmiotów, znajdujących się przed aparatem, wyciągną się krańcowo w górę, linia horyzontu się opuści, ziemi prawie nie będzie widać na zdjęciu, za to szeroko się rozpostrze kopuła nieba.

Z wyższego punktu widzenia linia horyzontu „podnosi się", na płaszczyznę obrazu trafią szczegóły przedmiotów, znajdujących się na ziemi, nieba na zdjęciu będzie mniej; przedmioty, słupy, samochody wydadzą się niższymi, lecz wyraźniej wystąpią ich linie poziome.

Jeżeli zająć jeszcze wyższe stanowisko (piąte — ósme piętro) i skierować aparat ku ziemi, wszystko się stanie schematyczne, jak na mapie albo planie, długość przedmiotów wystąpi wyraźnie, ale wysokość i objętość będą niedostrzegalne i pokazać je można tylko w odbiciu — za pomocą cieni rzuconych.

Różne stanowiska pozwalają fotografować te same przedmioty różnymi sposobami. Niskie stanowisko ujawni szczegóły architektoniczne, rozmiary gmachów. Zdjęcie z dachu najwyższego gmachu podkreśli zaplanowanie ulicy albo placu.

Co jeszcze może dać zdjęcie z góry na dół? Wytłumaczymy na przykładzie. Przed aparatem fotograficznym znajduje się człowiek, pracujący przy obrabiarce. Jeżeli sfotografować tego człowieka ze statywu, stojącego na podłodze, to na zdjęciu pokaże się twarz człowieka i jego ręce, ale samego procesu pracy obrabianego przedmiotu można nie uzyskać. Jeżeli sfotografować tego samego człowieka z góry, z sąsiedniej obrabiarki lub z okna, pochylając aparat, to na zdjęciu pokaże się płaszczyzna robocza obrabiarki, „odejdą" z obrazu niepotrzebne sąsiednie obrabiarki. Wtedy fotografia pokaże proces wytwórczy, przy którym rzeczą ważną jest, żeby widzieć położenie rąk robotnika, pracę obrabiarki i obrabiany szczegół.

Możliwy jest także inny wypadek zdjęcia, gdy osi optycznej obiektywu nie kieruje się poziomo: fotografowanie z dołu do góry, z obiektywem skierowanym do góry.

Jednakże należy pamiętać, że im bardziej oś optyczna jest pochylona w stosunku do linii poziomej (lub do płaszczyzny, na której się znajduje fotografowany przedmiot), tym bardziej daje się dostrzec skrót perspektywiczny konturów.

Z całą swoją poprawnością geometryczną, skrót perspektywiczny może się stać niezwyczajnym dla oka, i dlatego wydawać się nienaturalnym, zwłaszcza wtedy, kiedy się zbliża pochyloną kamerę do fotografowanego przedmiotu.

Fotografując z bliska stosuje się często swoisty chwyt kompozycyjny, gdy zamiast całości bierze się część, i widz na podstawie tej części sam odtwarza sobie myślowo całość. Oczywista, część ta winna być tak wyrazista i powszechnie znana, żeby odtworzenie całości nie sprawiało widzowi żadnych trudności.

W zdjęciu kilkoplanowym ośrodek zainteresowania nie zawsze się znajduje na pierwszym planie. W takich wypadkach zdjęcie należy tak konstruować, żeby pierwszy plan nie przesłaniał drugiego, lecz kierował doń wzrok widza. Jeżeli ta część zdjęcia, która ustala jego zasadniczą treść, znajduje się poza przednim planem, to należy podkreślić jej tonalność, winna ona być plamą ciemną albo jasną, zależnie od tonu planów drugorzędnych) i nadać większą ostrość od pierwszego planu.

Zdjęcie wieloplanowe należy budować w taki sposób, żeby można było odszukać od razu ośrodek znaczeniowy. Ani drugorzędne szczegóły ani pierwiastki dekoracyjne nie powinny tuszować głównej treści zdjęcia.

Wreszcie, należy zwrócić uwagę na podstawę kompozycyjną zdjęcia, jego oparcie, które się także wyraża w liniach i skali tonalnej. Podstawa ta sprzyja równowadze wszystkich pierwiastków kompozycyjnych zdjęcia. Przyzwyczailiśmy się do tego, że podstawa kompozycyjna zdjęcia — jego baza — znajduje się na dole, jest to szczególnie wyraźne w obrazach pionowych. Jednakże nie jest to wcale konieczne. Można zbudować bardzo wyraziste zdjęcie z podstawą kompozycyjną w górnej jego części, na przykład huśtawkę, rozbujaną do góry, most nad rzeką itd.

Jednym z najważniejszych zadań kompozycji jest stworzenie pewnej jednolitości i skończoności zdjęcia; z tego względu w każdym zdjęciu należy się starać wypowiedzieć jaknajzupełniej jego zasadniczą treść. W tym znaczeniu kompozycję zdjęcia, jego formę artystyczną winno się zawsze podporządkować jego treści, zadaniom całkowitego i właściwego ujawnienia ideowo-politycznego znaczenia przedstawionego zjawiska.

Zagadnienia kompozycji stanowią najmniej opracowaną dziedzinę sztuki fotograficznej. Oświetlimy pokrótce tylko to co najistotniejsze, jej podstawy elementarne.

Każdy amator fotografii, dążący do udoskonalania się, winien wytrwale opanowywać metody kompozycji; zastanawiając się nad swoją pracą znajdzie mnóstwo nowych metod. W tej pracy miłośnik fotografii spotka się z tym większym powodzeniem, z im większą uwagą będzie badać prace doświadczeńszych kolegów — radzieckich mistrzów fotografii. Dużą korzyść może dać zbieranie najlepszych zdjęć, wycinanych z gazet i innych pism.

Drugim źródłem jest systematyczne odwiedzanie muzeów sztuki i wystaw malarstwa, badanie obrazów klasyków oraz wielkich artystów współczesnych.

Pod tym względem nadzwyczaj pożytecznym jest studiowanie obramiania znanych utworów malarstwa. Technika obramiania jest nader prosta. Reprodukuje się obraz, robi się kilka odbitek; następnie za pomocą dwóch kątnic tekturowych amator zaznacza poszczególne fragmenty obrazu, jakie mogą mieć znaczenie samoistne, obrysowuje je ołówkiem i wycina. Prace praktyczne

tego rodzaju — to znakomity materiał, wzbogacający fotografa, pomagający mu stawiać i rozwiązywać zadania kompozycyjne.

Na zakończenie powtarzam raz jeszcze, reguł kompozycji, recept na konstrukcję zdjęcia nie ma. Miłośnik fotografii nie powinien wcale ślepo stosować się do rozpatrzonych metod. Najlepsze prace fotografów mogą dawać tylko przykłady pokazowe rozwiązania tych czy innych zadań kompozycyjnych w różnych wypadkach fotografowania.

Każdy fotograf winien szukać stale nowych sposobów komponowania, nie zapominając jednakże, że forma zewnętrzna zdjęcia fotograficznego powinna zawsze odpowiadać jego treści wewnętrznej, jego idei.

Aby uzyskać zdjęcia naprawdę dobre i wyraziste, fotograf musi napracować się nie mało, zrobić wiele prób i doświadczeń.

Mistrzostwo fotografa, jak każda sztuka, nie ma granic doskonałości. Chwyty kompozycyjne są nieskończenie rozmaite. W ostatecznym wyniku wyzyskanie ich winno się kierować do bardziej zrozumiałego, prostego, realistycznego pokazania tematu.

Przełożył Jan Sunderland

WITOLD DEDERKO

Kierunki i style w fotografice

Wynalazek fotografii stworzył prawie natychmiast fotografikę. Sztuka przyswoiła sobie technikę.

Po ujawnieniu przez Daguerre'a tajemnicy wyrobu jego dagerotypów, po podaniu przez niego do publicznej wiadomości faktu, że tiosiarczan sodowy jest solą utrwalającą, Fox Talbot mógł zakończyć prace nad swoją kalotypią. (Rok 1840.)

Już w roku 1843 zaczął tworzyć swe obrazy pierwszy fotografik świata, David Octavius Hill, malarz, zamieszkały w Glasgow.

Hill, jako negatywów używał papierów, uczulonych metodą Talbott'a. Czułość tego materiału była tak mała, że czas naświetlania w pełnym słońcu wynosił do ½ godziny. (Czas naświetlania dagerotypów był 4 razy krótszy.)

Obrazy fotograficzne nie były celem pracy Hilla. Otrzymał on obstalunek na wykonanie grupy (obrazu olejnego) składającego się z 300 osób i modeli swych fotografował jedynie w tym celu, aby malować na podstawie fotografii i nie męczyć wysoko urodzonych klientów. Ale obraz nie został nigdy namalowany.

Hill wykonał około 150 portretów fotograficznych (1843—1845).

Były to wszystko obrazy, odznaczające się wielką siłą wyrazu, nienaganną, malarską kompozycją, bogactwem światłocienia i wyjątkowym realizmem.

Trudno mówić o stylu fotografii tej epoki. Styl ten był stylem jednego prawie człowieka — D. O. Hilla. Styl stworzony dla danej gałęzi sztuki przez jednego człowieka nie jest stylem. Zresztą obrazy Hilla niczym się nie różniły kompozycją i nastrojem od prac malarskich lat czterdziestych zeszłego stulecia. Mimo wysokich wartości artystycznych, dzieła Hilla nie miały pretensji poszukiwania stylu f o t o g r a f i k i. Nic w tym dziwnego. Hill nie mógł mieć takich pretensji, jeżeli nie fotografia była ostatecznym celem jego prac. Pozostał zawsze m a l a r z e m posługującym się aparatem i materiałem fotograficznym.

Kilka lat później pojawiła się druga siła: fotografik angielski — Margerit Cameron.

Cameron pracowała w tej samej epoce, co i Hill, ale prace jej zasadniczo różniły się od prac pierwszego fotografika. Mimo wielkiego wpływu charakteru epoki wiktoriańskiej, mimo przemożnego konwencjonalizmu, panującego wówczas w sztuce (Makart, Delaroche) Cameron poszukuje nowych dróg. Nie jest malarką. Jest tylko fotografikiem. Obok słodkich kompozycji z aniołkami umie dać tak mocne dzieła, jak portret Herschla, portret ujęty nie po malarsku, a właśnie fotograficznie; duża głowa, mocne spojrzenie, grzywa rozwichrzonych, siwych włosów.

Jakże ciężką i beznadziejną była walka tej utalentowanej kobiety z przemożna drobnoburżuazyjną estetyką, która wszechwładnie panując w każdej dziedzinie plastyki, całkowicie opanowała fotografię.

*

Stylu nie tworzy artysta. Styl tworzy odbiorca. I w zależności od tego, jaka jest kultura tego odbiorcy, jakie jego zainteresowania, jaki zakres wzruszeń, sztuka staje się lepsza, lub gorsza.

W epoce wiktoriańskiej odbiorcą sztuki była wzrastająca na sile drobniejsza i grubsza burżuazia. Burżuazja, która nie umiała i nie chciała przyswoić sobie przerafinowanej kultury szczątkowego feodalizmu, szukała „sztuki" łatwo strawnej, sentymentalnej, „ładniutkiej"...

Fotografia, technika naturalistyczna, zwyciężyła malarstwo portretowe. Zwyciężyła nie ceną, bo fotografia wówczas nie była tanią atrakcją, a właśnie swoją dokładnością i drobiazgowością.

Hill mógł pozostać artystą, gdyż jego obrazy nie mogły się podobać przeciętnej publiczności. Były one wykonywane na negatywach papiero

wych, które na odbitce dawały bardzo grube ziarno. Było to sprzeczne z estetyką ówczesnego odbiorcy dzieła sztuki.

Ale z chwilą, gdy Niepce de St. Victor wynalazł emulsję białkową, można było używać płyty szklane, nie dające ziarna. Obrazy fotograficzne stały się gładkie i bardzo ostre. (Objektywy portretowe posiadały już wówczas dobrą korekcję.)

Ale dokładny, analizujący objektyw daje dokładny, analityczny obraz, tym bardziej, że emulsje barwoślepe były skłonne do nadmiernego podkreślania szczegółów o drobnych różnicach wartości tonalnych barw. Twarz sfotografowana była pokryta ciemnymi, szpecącymi plamami. Aby ich uniknąć zaczęto retuszować. Tak powstał retusz ołówkowy negatywu. Retusz, usuwający przerysowania tonalne nie byłby niczym tak bardzo złym. Ale fotograf-zawodowiec chcąc się przypodobać mało wybrednej publiczności zaczął retuszować zmarszczki, upiększać, odmładzać. Nie zwracano zupełnie uwagi na anatomię twarzy. Aby ją wygładzić, deformowano ją.

Technika stworzyła możliwości, epoka stworzyła styl. Na początku swego istnienia fotografia jako sztuka — upadła. Zeszpecili ją ludzie, klasa panująca epoki.

Ale było im tego jeszcze mało. Kultura burżuazyjna była wówczas bardzo powierzchowna, dekoratywna. Mieszkanie plutokraty tamtych czasów było przeładowane niegustownymi, pozłacanymi, tandetnymi meblami, na ścianach, obok płócien wartościowych wisiały ohydne oleodruki. Charakter ten uwydatnił się na fotografiach zawodowych tego czasu. Portret musiał być uzupełniony sztucznym bogactwem dekoracji. Pojawiają się ohydne, malowane tła, kolumienki, powyginane fotele, i tym podobne rekwizyty. Nie ważne było piękno. Ważna była legitymacja bogactwa, glejt, dający człowiekowi stanowisko społeczne.

Nic dziwnego, że Margerit Cameron nie mogła z takimi przeciwnikami zwyciężyć.

Ale nie myślmy, że fotgrafia poszła jedynie w kierunku fotografii portretowej. Równolegle rozwijała się fotografia dla celów technicznych i naukowych. Odkrycie promieni nadfioletowych, promieni X, później naprowadzenie na promieniotwórcze właściwości uranu, to wszystko zasługa fotografii. Astrospektroanaliza, fotografia nieba przy długich czasach naświetlania,, fotografia na usługach biologii, geografii i wielu innych nauk spełniła swą rolę społeczną już w zeszłym wieku. Fotografia, ale nie fotografika, bo tej właściwie od M. Cameron do końca XIX stulecia nie było.

Aczkolwiek bardzo powoli, rozwija się już w wieku XIX fotografia amatorska. Nie była to jednak ani tania, ani łatwa zabawa. Fotograf amator musiał posiadać spory zasób wiedzy chemicznej i fizycznej i... dużą dozę siły fizycznej, aby nosić ze sobą ciężki aparat fotograficzny i całe składane laboratorium.

Wynalazek Maddox'a płyt suchych ułatwił sytuację, ale dopiero prace Eastmann'a uwieńczone skonstruowaniem aparatu Kodak I stworzyły fotografię amatorską w dzisiejszym znaczeniu. Ale to też nie była sztuka, fotografika.

Amatorzy fotografowali grupki i w najlepszym wypadku nieciekawe widoczki.

Tak mijał wiek XIX.

Koniec tego stulecia był okresem narastających sprzeczności, sprzeczności w każdym przekroju życia Europy i Ameryki Płn. Pęczniejące i ścierające się wpływami imperializmy francuski i angielski, wzbierający na sile ruch rewolucyjny w organizmach wszystkich państw uprzemysłowionych walka polityczna, społeczna i ekonomiczna, te wszystkie zasadnicze elementy musiały wywrzeć wpływ na sztukę tej epoki. Musiały stworzyć jej styl. I stworzyły dwa style. Jeden powstał już w połowie XIX wieku — impresjonizm był buntem, drugi, młodszy, secesjonizm był towarem na rynku drobnomieszczańskim.

Dziwnym zbiegiem okoliczności ludzie, artyści, którzy tworzyli i kultywowali oba te kierunki, byli tymi samymi ludźmi — dekadentami. Byli dziećmi ścierania się sprzeczności.

Byli to ludzie nieszczęśliwi, noszący swoje nieszczęście w sobie. Ludzie, chcący stworzyć „sztukę dla sztuki". Idea ta również wyrosła na gruncie układu społecznego i stanowiska artysty w tym układzie. Musiała wyrosnąć. Artyści, dogadzający gustom niewybrednej publiczności, widząc beznadziejność swej twórczości, bronili się przed zwątpieniem w swoją wartość, wmawiając w siebie, że nikt, oprócz artysty nie zrozumie jego dzieła. Idea ta, pozbawiona wiary w człowieka, wiary w treść pracy, ogarnęła secesjonistów i od nich przeszła do impresjonistów, wlokąc się trupim śladem aż do ostatniej wojny, panuje jeszcze dzisiaj w twórczości artystów zachodu, a u nas trzy lata temu królowała prawie niepodzielnie.

Tacy ludzie tworzyli impresjonizm, tworzyli go jako wyraz buntu przeciw konwencjonalizmowi, później przeciw secesji, przeciw społeczeństwu, a zwłaszcza przeciw jego klasie przodującej — burżuazji*).

Tak było z malarstwem i rzeźbą. Ale fotografika była w nieco innym położeniu.

Istotnie, fotografika na przełomie XIX i XX wieku była buntem przeciw kabotyńskiej fotografii zawodowej, ale jako sztuka nowa, młoda,

*) Artykuł niniejszy bynajmniej nie ma ambicji analizowania, a tym bardziej określania istoty impresjonizmu. Mówimy o tym kierunku jedynie to, co interesuje nas ze względu charakteru epoki, która była epoką odrodzenia fotografiki. Impresjonizm traktujemy nie tylko jako zdobycz techniki operowania barwą, ale zasadniczo, jako stosunek twórcy do jego dzieła.

nie miała specyficznego oblicza dla owego okresu twórców-dekadentów. Fotograficy to byli inni ludzie. Nie bardzo sobie w pierwszej chwili zdawali sprawę z tego, że są artystami.

Fotografika tego czasu wzięła z secesjonizmu i z impresjonizmu najlepsze jego cechy, formę i nastrój, nie przyjęła natomiast treści — dekadentyzmu.

Zaczęło się od tego, że amator angielski J. Craig Annan znalazł przypadkowo na strychu domu w Glasgow negatywy Hilla. Wykonane z tych negatywów odbitki okazały się czymś zupełnie innym od fotografii, wykonywanych dotychczas przez amatorów-fotografów, obdarzonych nawet najlepszym smakiem. Były obrazami w przeciwieństwie do fotografii.

W owym czasie znane już były techniki chromianowe, opracowane jedynie dla zwiększenia trwałości obrazów fotograficznych. Nie przypuszczano wówczas, że techniki te mogą odegrać w fotografice jakieś znaczenie, tak jak nie przewidywano wyraźnie możliwości istnienia fotografii jako sztuki.

Craig Annan wykonał z negatywów Hilla pozytywy w technice gumowej. Było to w roku 1899.

Amatorzy fotografowie, którzy dotychczas nie umieli wyjść poza szablon, zobaczyli, uwierzyli, że fotografia może być sztuką.

Co prawda już w latach osiemdziesiątych pracował w Darmsztacie zawodowy fotograf — Wilhelm Weimer, próbujący robić fotografie bez sztucznych dekoracji, wprawdzie już u schyłku zeszłego stulecia dość poprawnie umieli komponować niemieccy zawodowcy Hofmeister, Kühn i Perscheid, ale prace ich były jedynie pierwszymi próbami otrząśnięcia się z zawodowego konwencjonalizmu, nie były próbami poszukiwania nowej sztuki. Prace te były wzorowane na malarstwie minionej epoki, na naturalizmie z pewnym wpływem secesjonizmu nieco lepszej kategorii. Ta fotografia była jedynie fotografią zawodową, dziełem zawodowca grupy usług osobistych.

Twórcami nowego kierunku w fotografice byli anglicy, pracujący pod natchnieniem wielkiego Hilla.

Clarence White, Horsley Hinton, Craig Annan, Reginald Craigie, William Cadby, Aleksander Keighley, J. Mortimer, wreszcie Aleksander Cochrane.

A zaczęło się wszystko od tego ostatniego.

Cochrane raz w dzień pochmurny sfotografował jadący oddział lekkiej artylerii. (Wówczas taki wypadek był jeszcze możliwy bez konieczności odpokutowania takiej odwagi w areszcie.) Zdjęcie się nie udało. Było poruszone aparatem i niedoświetlone. Cochrane odłożył negatyw na półkę, uważając go za nienadający się do opracowywania. Pewnego razu negatyw ten znalazł Craig Annan i mimo wszystko postanowił go opracować. Wykonał powiększony negatyw, gumę, o tonacji miękkiej i ciemnej, wydrapując na ciemnym tle nieba smugę świetlną przedświtu.

Był to początek. Z r o z u m i a n o, ż e o b r a z f o t o g r a f i c z n y n i e m u s i b y ć i d e a l n i e o s t r y.

Możliwość te trafiła na podatny grunt. Rozwijający się impresjonizm malarski, uciekający od konkretnych kształtów, również szukał środków wyrazu w obrazach o nieostrych, zalanych konturach.

Nieostrość przypadkowa nie zawsze dawała dobry wynik. Należało szukać nowych sposobów. Stworzono objektywy miękko rysujące, najczęściej anachromaty.

Zaczyna się rozwijać impresjonizm w fotografice.

We Francji pracują fotograficy Puyo, Demachy, Laguarde. Każdy z trzech artystów wyrobił sobie własne metody. Puyo, fotografik i teoretyk fotografiki*), tworzył obrazy w stylu secesjonizmu. Nie mógł się wyzwolić z taniej słodyczy niewiast, stojących w zwiewnych szatach nad wodą. Jednakże jego niektóre obrazy („Jesień") noszą pewne cechy impresjonizmu. Jest on właściwym ojcem fotografiki francuskiej i dla tego możemy mu darować „taniznę" tematyczną. Obrazy jego były przeładowane banalnymi tematami treściowymi, posiadały jednak pewien urok poezji.

Drugi, najzdolniejszy z fotografików francuskich tej epoki, Demachy, był pod całkowitym wpływem impresjonizmu. Był impresjonistą fotografiki. Fotogramy jego do złudzenia przypominają nastrojem płótna Maneta, czy Goguina. Bodaj, czy nie najpiękniejszym jest jego obraz „Rybaczka bretońska" o doskonałej technice kompozycyjnej i fotograficznej.

Demachy wykonał obrazy swoje w technice gumowej, bardzo swobodnej, bardzo przypominającej malarstwo olejne. Pozwalało mu to na daleko posuniętą syntezę, wielką wartość przy typowo impresjonistycznej n i e k o n k r e t n o ś c i.

Fotografika niemiecka, wierna tradycjom artystycznym swego narodu, stworzyła w okresie impresjonizmu dużo cięższe obrazy, niż inne narody. Poza wymienionymi na początku zawodowcami pracowali Erfurt, Dührkoop i kiku innych. Najwyższą klasę pokazali Kühn, Hofmeister i Erfurth. Jednakże prace artystów niemieckich zawsze były nastawione na rynek, właśnie na rynek burżuazyjny. Działo się tak dlatego, że kapitalizm niemiecki, opóźniony nieco w swym rozwoju nie stworzył jeszcze odbiorców na impresjonizm. W Niemczech panował wówczas ciężki secesjonizm.

*) Klasyczne książki o wartości podręczników o kompozycji portretu i krajobrazu. Puyo prace swe oparł na rozważaniach Lionarda da Vinci o kompozycji.

Włochy dały jednego tylko fotografika tamtych czasów. Był to Guido Rey. Nawiązywał on swoją sztukę do tradycji Renesansu. Dawał kompozycje rozbudowane, kilkoosobowe, o dużym smaku i pewnej naturalności.

Jednakże nie Europa była ojczyzną najzdolniejszego fotografika tamtych czasów.

Eduard Steichen był amerykaninem.

Posiadał niewątpliwie talent, wielką technikę, popartą rzetelną wiedzą i co w Ameryce najważniejsze — zmysł handlowy.

Steichen był amerykaninem, był fotografem zawodowym. Nieokiełznany temperament artystyczny potrafił połączyć z praktyczną stroną życia. Umiał drogo sprzedawać swoją pracę. Pracował na zmianę pół roku w New Yorku, pół roku w Paryżu. Miał najlepszą, najbardziej wymagającą publiczność, rekrutującą się ze sfer artystycznych i politycznych.

Steichen robił swemu klientowi kilka zdjęć na płytach dużego rozmiaru (40 × 50 cm), sam decydował, które zdjęcia są udane, z negatywu robił jedną, jedyną odbitkę gumową, po czym tłukł płytę. W ten sposób obrazy jego były egzemplarzami pojedynczymi, jak obrazy malarza.

Artysta ten był typowym impresjonistą. Z zacięciem ekspresjonistycznym. Prace jego, w olbrzymiej większości portrety (kilka aktów i krajobrazów) posiadają wielką siłę wyrazu i zwartą kompozycję. Do dnia dzisiejszego możemy go uważać za najlepszego portrecistę-fotografika. Do dnia dzisiejszego żaden artysta, posługujący się objektywem, nie dał portretów tak mocnych jak właśnie Steichen.

Wpływ impresjonistów na artystów fotografików rosyjskich był wielki i bezsprzeczny. Stojące wówczas na wysokim poziomie pismo fotograficzne „Wiestnik Fotografii" reprodukowało prace artystów zachodnich (Horsley, Hintow, Kühn i inni), ale pokazywało również dorobek artystów rosyjskich.

W latach 1911—15 szereg fotografików rosyjskich stworzyło dzieła na poziomie technicznym i kompozycyjnym nie niższym, niż artyści zachodu.

Pierwszym z nich był bezwzględnie portrecista, B. I. Paszkiewicz. Jego portrety, jak: Głazunow, portret brata i inne, choć stylem mniej rozhisteryzowane od ultraimpresjonistycznych obrazów Steichena, nie ustępują im nastrojem i siłą obrazu.

Pejzażyści, jak Sawrasow, Tarnowski, Korszysow, Makarow, Ljubow nie ustępowali w niczym swym zachodnim kolegom. Inni portreciści (Pietras, Wasiliew, Zabielin) starali się osiągnąć poziom Paszkiewicza, zaś impresjonistyczny twórca typów rosyjskich, typów ludzi codziennych, szarych, Łobowokow stworzył takie istotne dzieła, jak „Akulinuszka" i „Mużyki".

Wysiłek fotografików rosyjskich był wielki, ale, ponieważ „cywilizowany zachód" traktował Rosję i jej artystów, jako „dziką Azję", nie mógł wywrzeć na europejską twórczość większego wpływu.

A szkoda. Sztuka rosyjska, aczkolwiek przesiąknięta charakterem impresjonizmu, skłaniała się raczej ku realizmowi.

A w Polsce w tym okresie?

Właśnie zostało zorganizowane Polskie Towarzystwo Miłośników Fotografii (rok 1904). Jacy byli członkowie tego Towarzystwa? Rzecz jasna. Członkami PTMF byli ludzie sfery uprzywilejowanej. Arystokracja większa i drobniejsza, przemysłowcy i kupcy, kilka „artystycznych natur", tolerowanych w zespole dla rozrywki „możnych".

Co i jak fotografowano?

Miałem przed wojną dostęp do archiwów Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, które kontynuowało tradycje i prawa do dziedziczenia inwentarza PTMF. Fotografie, o których mówimy, to w większości „knoty" amatorskie, beznadziejne grupki z wycieczek członków Towarzystwa do podwarszawskich miejscowości. Dobrze odżywieni panowie na tle ruin Czerska czy Starego Otwocka. Dobrze odżywieni panowie przy posiłku na rozłożonym na trawie obrusie, gdzie (nie tylko na obrusie, ale i na obrazie) główne, honorowe miejsca zajmują wysmukłe butelki z szampanem.

Na tle tych stosunków pojawia się artysta, pierwszy fotografik polski — Łukasz Dobrzański. Był on właściwie fotografem dziennikarzem, zaopatrującym tygodniki warszawskie w portrety ludzi „stojących na świeczniku". Zupełnie samodzielnie, zupełnie nie naśladując impresjonizmu zachodniego znalazł swój oryginalny styl, styl wyrastający z wczesnego secesjonizmu.

Przedwczesna śmierć tego artysty na długie lata przerwała całkowicie jakiekolwiek wyniki artystyczne fotografiki polskiej.

Cofnijmy się jednak wstecz, w okres, gdy zagranicą królowała niepodzielnie szmira zawodowa. Żył wówczas w Polsce człowiek, który w swej pracy zawodowej nie uległ całkowitemu rozkładowi, nie poddał się presji dulszczyzny artystycznej wszelkiego autoramentu. Był to fotograf zawodowy — Beyer. Syn artystki malarki, sam — zapalony numizmatyk, stworzył wielką ilość obrazków — miniaturek (rozmiar zwany wówczas „Mignon") na których ludzie są ludźmi, a nie lalkami porcelanowymi.

Zastanówmy się jednak, czy jedynie wychowanie i odziedziczona po rodzicach kultura była powodem poziomu artystycznego Beyera, poziomu o wiele wyższego od przeciętnych zawodowców?

Otóż przyczyna leży głębiej. Przyczyna leży w światopoglądzie Beyera. Beyer był ideowcem, przyjmującym żywy udział w ruchy oporu przeciw caratowi rosyjskiemu. (Znanym jest fakt, że w wielkiej ilości rozpowszechnił małe

fotografie z wizerunkiem pięciu poległych.) Poza tym Beyer żywo interesował się problemami społecznymi, cierpiał wraz z „ludem". Był bodaj pierwszym polskim fotografem, który dostrzegł, że oprócz klienta zamożnego istnieje cały wielki ludzki świat, ocean nędzy, w którym jedynie wysepkami są koteryjki ludzi „na stanowisku", czyli dobrze sytuowanych. Jego stosunek do tego ludzkiego oceanu nie był modną wówczas chłopomanią. Marzył o konkretnym rozwiązaniu problemu. Jego ideałem był Kościuszko. Mówiono o nim, że grawitował w kierunku „zachodnich Jakobinów". Kim byli ci Jakobini, nie wiemy dzisiaj, ale możemy być pewni, że byli to ludzie bliscy Manifestowi Komunistycznemu.

I właśnie dlatego obrazki Beyera były inne, i właśnie dlatego czuł on wstręt do stylu stworzonego przez epokę narastającej burżuazji.

Była jeszcze jedna postać w fotografice. Był to rosyjski artysta Mazurin. Z okresu przed pierwszą wojną imperialistyczną niewiele jego prac zachowało się do dnia dzisiejszego. Były to prace inne od wszystkich tego okresu. W pracach tych był wyraźny wątek narodowy.

Wszystkie inne obrazy okresu imperializmu posiadały charakter raczej kosmopolityczny.

Kosmopolityzm, idea mówiąca, że ojczyzna jest fikcją, że każdy człowiek jest obywatelem świata, wykluła się w obozie imperialistów.

„Ojczyzna, przywiązanie do niej, do mowy, do obyczajów i strojów rodzinnych — to przesąd. Człowiek może być szczęśliwy wszędzie, gdzie mu dadzą jeść, nie tylko w swej ojczyźnie".

Tak głosiły hasła obłudne; ale w istocie nie szło ich głosicielom o szczęście ludzi, a jedynie o możność łatwego przerzucania rąk roboczych z miejsca na miejsce, z kraju do kraju, tam, gdzie kapitał międzynarodowy rąk tych potrzebował, aby w razie wykonania pracy pozbyć się ich, bez zastanowienia się nad tym, co dalej uczynią ludzie do tych rąk przyrośnięci.

Burżuazja była kosmopolityczna. Burżuazja nie dbała o ojczyznę, było jej dobrze tam wszędzie, gdzie do jej kas wpływała wartość dodatkowa.

Burżuazja nie chciała widzieć sztuki narodowej, czuła wstręt do romantyzmu, wyhodowanego na ludowo-narodowej pożywce. Dlatego secesjonizm był kosmopolityczny i impresjonizm był kosmopolityczny. Dwa te kosmopolityzmy różnią się jednak między sobą. Pierwszy dlatego, bo służył burżuazji wszystkich krajów, drugi zaś, bo był butem przeciw tej samej burżuazji.

Fotografia tego okresu nie mogła pójść inną drogą. Musiała dążyć po torach, wytyczonych jej przez starszą siostrzycę — malarstwo. Dlatego fotografika początku bieżącego stulecia była, z bardzo nielicznymi wyjątkami kosmopolityczna. Nawet Demachy, który czasami sięgał do motywów ludowych, był w zasadzie w twórczości swej kosmopolitą.

Ale w Polsce było inaczej. Nie mówiąc o Łukaszu Dobrzańskim, secesjoniście, musimy przypomnieć sobie przypadającą na drugi dziesiątek lat XX wieku pracę nestora naszej fotografiki — Jana Bułhaka*).

Człowiek ten, żyjąc na wileńszczyźnie, orząc swój niezbyt wielki zagon — zaczął fotografować. Co fotografował? Krajobraz wileński, chaty, kościółki, łany i drzewa, ludzi, biednych, obdartych, zwykłych, codziennych ludzi. Bułhak nie był rewolucjonistą, ale on pierwszy dojrzał piękno tam, gdzie go nie widzieli wszyscy poprzedzający go artyści. W życiu codziennym, w radościach i smutkach codziennych. I sztuka jego, latami krzepnąca, oparła się kosmopolityzmowi.

Bułhak stworzył nowy styl w fotografice światowej. Bułhak stworzył fotografikę polską, nie wyłączając nawet terminu „fotografika".

Bułhak był pejzażystą. Z aparatem fotograficznym wędrował po kraju, fotografował wszystko co polskie: chaty, pola, łany, lasy, miasta, fabryki, ludzi i zwierzęta. Bułhak stworzył pojęcie fotografii ojczystej, to jest właśnie takie, jakie sam uprawiał.

Bułhak był ojcem duchownym, pośrednio, lub bezpośrednio, wszystkich polskich fotografików. Możemy go śmiało nazwać ojcem polskiej fotografiki.

---

*) Bułhak był nie tylko pierwszym świadomym fotografikiem polskim, ale również i twórcą słowa — fotografika — fotografia artystyczna.

HENRYK ZAWADZKI

O fotografii w okresie Powstania Styczniowego

W okresie powstania styczniowego (1860—65) fotografia była już dość rozpowszechniona, choć była ona sztuką młodą. Fotografia była jeszcze dość kosztowną i udostępnioną raczej zamożniejszym warstwom społeczeństwa. Tańszą jednak była od litografii, gdyż proces wytwarzania był łatwiejszy i prędszy. Poza tym stała się ona modną. Tym się tłumaczy skuteczną rywalizację z fotografią.

Nie mniej jednak ówcześni fotografowie częstokroć posiadali jednocześnie zakład litograficzny i fotograficzny. Np. taki zakład posiadał w Warszawie Maksymilian Fajans, Karol Beyer, Nowaczyński w Lublinie itd. Pewne podobień-

stwo w dokonywaniu odbitek litograficznych i fotograficznych spowodowało dociekania nad ulepszeniem fotografii. Wspomniany warszawski fotograf Karol Beyer doszed do tzw. fototypii czyli fotolitografii i posługując się tą techniką wydał później „Album Kopernika" i „Katedrę Gnieźnieńską" ks. Ignacego Polkowskiego.

Nie jest jednak moim zamiarem pisać o rozwoju fotografii polskiej, o jej postępach technicznych, z uwagi na szczupłe ramy niniejszego artykułu i nadto braku czasu na odszukanie właściwych źródeł. Ograniczę się więc do próby udowodnienia, że fotografia w okresie powstania styczniowego była bardzo rozpowszechniona, oraz, że miała ona wówczas swój sens i charakter.

Obejmowała ona przeważnie portret.

Do rozpowszechniania się fotografii w omawianym okresie przyczynił się również specyficzny, pełen egzaltacji i mistycyzmu nastrój, jaki wytworzył się w latach, bezpośrednio poprzedzających wybuch powstania.

Wystarczy wspomnieć np. fotografię „pięciu poległych" w czasie tragicznej manifestacji w dniu 21. lutego 1861 roku w Warszawie. Fotografia ta robi makabryczne wrażenie. Przedstawia ona w pięciu owalach, obnażone do połowy ciała pomordowanych ze śladami kul. Ozdobiona jest żałobnymi obwódkami i dwiema palmami (symbol męczeństwa). Pochodzi ona prawdopodobnie z zakładu fotograficznego K. Beyera.

Wspomniana fotografia stała się niezmiernie popularną. Znalazła się ona prawie w każdym patriotycznym domu. Spełniła więc ona poważną rolę propagandową w zaczynającej się walce z caratem. Popularnymi również były fotografie, obiegające kraj, a przedstawiające np. grupę reprezentacji miejskiej tzw. „Delegacji" z 1861 roku, która udała się do namiestnika Gorczakowa, by się upomnieć o zadośćuczynienie za wyrządzoną krzywdę, lub też poszczególne osoby z tejże „Delegacji", jak J. I. Kraszewskiego, Dr. Chałubińskiego, Kronenberga, Szlenkiera, Ruprechta, lub czołowych działaczy budzącego się ruchu jak E. Jurgensa, Karola Majewskiego, A. Korzeniowskiego, młodego poety A. Asnyka i wielu innych.

Znane też są fotografie dokumentarne, np. przedstawiające Warszawę podczas stanu wojennego, ogłoszonego w dniu 14. października 1861 roku, a więc biwakujące wojska carskie w białych namiotach na placu Saskim, na placu Bankowym lub na placu przed Ratuszem.

Niewątpliwe popularną i rozpowszechnianą była fotografia znanego rewolucjonisty Hercena. Popularne i z pietyzmem po tym przechowywane były fotografie patriotów kształcących się w szkole wojskowej w Cuneo, lub osób wziętych przymusem „w sołdaty", lub zamachowców na osoby wysoko postawione w carskim zarządzie „kraju priwislinskiego". W celach propagandowych kobiety fotografowały się w czarnych krynolinach z białymi taśmami, mężczyźni zaś w zakazanych czamarkach i rogatywkach. W celach propagandowych i politycznych Aleksander Kraushar przesyła fotografię swemu przyjacielowi „Julkowi" do Lipska w liście z dnia 3 maja 1862 r. Pisze on: „przesyłam ci fotografię 9 skazanych z 15. października 1861 r. Oddaj ją Ilustracji Lipskiej, niechaj się Europa coś o nich dowie. Może to ich ocali. Fotografia ta zdjęta została w drodze na zesłanie. Przez szkło powiększające wyczytasz nazwiska nieszczęśliwych"[1]).

W omawianym okresie, przed wyruszeniem w pole, wielu młodych partyzantów fotografowało się pojedynczo lub w grupach. W Krakowie fotografowano się w pełnym umundurowaniu i uzbrojeniu. Z przekąsem o tym wspomina Franciszek v. Erlach Szwajcar, który będąc w misji wojskowej w Polsce, zapoznawał się z partyzantką polską. Pisze on, że w kwaterze głównej Langiewicza w Goszczy, „ani się obejrzał, a już go otaczała cała gromada młodych Krakowian i innych „paradjerów" w stopniach oficerów, którzy w Krakowie szyli sobie eleganckie mundury, krążyli po salach hotelu Saskiego i fotografowali się w grupach ze swymi komendantami"[2]).

O tych fotografiach krakowskich pisze też znakomity historyk Wacław Tokarz. „Na licznych fotografiach z tej doby, wykonanych w zakładzie Walerego Rzewuskiego, widzimy ochotników zawsze ze wspaniałym karabinem w ręku, ale był to niestety karabin dekoracyjny, zawsze ten sam"[3]).

Po wybuchu powstania wielką popularnością cieszyła się w kraju fotografia dyktatora Mariana Langiewicza. Wspomniany szwajcarski obserwator v. Erlach stwierdza, że „jego fotografia znajdowała się w każdym domu, tego wymagała już moda"[4]).

Fotografia dyktatora Langiewicza, ubranego w szamerowany korzuszek z rozetką biało czerwoną i orłem na piersiach, przepasanego szarfą, w rogatywce i szablą u boku, miała wówczas niepoślednie znaczenie propagandowe.

Z pamiętników powstańca Stanisława Grzegorzewskiego dowiadujemy się, że Langiewicz fotografował się w obozie powstańczym w Goszczy

---

1) „Kartki z pamiętnika Alkara". Kraków 1913. Tom II, strona 35.

2) Franciszek v. Erlach, „Partyzantka w Polsce w roku 1863". Warszawa 1918, s. 41.

3) Wacław Tokarz, „Kraków w początkach Powstania Styczniowego i wyprawa na Miechów", Kraków 1914. Tom II, str. 21.

4) F. Erlach, I część, str. 40.

5) St. Grzegorzewski, „Wspomnienia osobiste z powstania 1863 roku". Lwów 1903, str. 54.

czy Sosnówce[5]). O bytności fotografa krakowskiego Walerego Rzewuskiego wspomina X. Szulc w swoich „Pamiętnikach"[6]).

Obszerniej ten fakt, wówczas bodaj jedyny, opisuje Przyborowski, podając, że fotograf Walery Rzewuski przybył z Krakowa „w celu odfotografowania obozu i dzielił się swymi zapasami żywności z głodnymi powstańcami. Przybyli tu także korespondenci jakichś gazet zagranicznych, których wieczorem cały sztab wraz z Langiewiczem oprowadzał po biwakach piechoty, rozłożonej w lesie opodal wsi; kosynierzy przy tym urządzili rodzaj iluminacji ze słomy, tak, że obóz musiał się malowniczo przedstawiać i figurował po tym w nieco fantastycznych rysach po wszystkich ilustracjach europejskich"[7]).

Ale nie tylko znaczenie propagandowe czy pamiątkowe miała fotografia w czasie powstania. Miała ona też znaczenie użytkowe. Np. Langiewicza w marszu bojowym do Chrobrza, uprzedził wywiad powstańczy z Warszawy, że niebawem przybędą do jego obozu dwie agentki, wysłane przez carską policję, w celu zabicia go lub otrucia. Oprócz rysopisu tych agentek dostarczono Langiewiczowi ich fotografie[8]).

Inne znów ciekawe zdarzenie opisuje w swym „Pamiętniku" Jadwiga Prędowska. Otóż po bitwie pod Małogoszczą 24. lutego 1963 r., Tomczyński, zaufany Langiewicza udał się do obywatela ziemskiego Lipskiego w Skąpym, w pow. Koneckim i wręczył mu 90.000 złotych polskich na przechowanie. Była to wówczas znaczna kwota, przeznaczona na zakup broni dla Oddziału Langiewicza, a pochodziła z pierwszego rozbicia kasy carskiej przez powstańców pod Żyżynem. Lipski przyjął te pieniądze i w puszce blaszanej bezpiecznie ukrył. Umówiono się przy tym, że Lipski wyda pieniądze tej osobie, która wykaże się połową fotografii, którą Tomczyński przeciął, zostawiając jedną połowę Lipskiemu, a drugą połowę zabierając z sobą[9]).

Niekiedy partyzant mając na sercu fotografię swej wybranej, walczył z wrogiem, jak ongiś rycerz średniowieczny, przepasany szarfą przez swą damę. Powstaniec Drążkiewicz opisuje pewien epizod, związany ze śmiercią dzielnego Grzmota-Dobrogojskiego, oficera z oddziału Czachowskiego. Otóż gdy śmiertelnie ranny Dobrogojski runął na ziemię, gdy mu w lot rozpięto mundur by zatamować upływ krwi, „szukał konający bohater ukrytej na swej piersi fotografii panny „P", z Kielc, a swej narzeczonej; umoczył fotografię we własnej krwi i podał nam takową, szepnąwszy: Koledzy! to jej na pamiątkę... i w objęciach strzelców skonał"[10]).

Częstokroć już po rozbiciu partii, po rozproszeniu się partyzantów, gdy znów zebrali się by dalej walczyć, wówczas dla pamięci fotografowano się. Tak wspomina też S. Grzegorzewski, że po klęsce pod Grochowiskami, po przekroczeniu granicy austriackiej i przybyciu do Krakowa „przyszło któremuś z kolegów na myśl, abyśmy się żuawi, dali sfotografować w grupie: Walery Rzewuski, ówczesny krakowski fotograf, artysta i zacny patriota, przyjął myśl przychylnie i odfotografował nas, zdaje się cztery razy na swoim podwórku, ustawionych w grupach, niby po obozowemu"[11]).

Po upadku powstania styczniowego zesłanym powstańcom na osiedlenie w dalekich guberniach caratu, rodziny z kraju przesyłały fotografie. Powstaniec Wł. Zapałowski użala się, że po odcierpieniu kary, gdy ze swym kuferkiem wracał do kraju, żandarmi carscy odebrali mu fotografie[13]).

Tenże Wł. Zapałowski opisuje ciekawy epizod związany z fotografią. Otóż wspomina on, że zesłany powstaniec Stanisław Kraków sprowadził w 1865 roku do Ustysolska na Syberii aparat fotograficzny. „W domu Kłykowa była urządzona altana. Kraków był właścicielem, Celt pomocnikiem, inni wygnańcy kopiowali, naklejali itp. spełniali czynności; mnie przypadła w udziale czynność pozowania zdejmujących się. Komiczny był ten cały zakład fotograficzny. Altana malusieńka, wybudowana za oknem, do której za pomocą dwóch krzeseł z jednej i z drugiej strony okna postawionych wprowadzało się gości, to też tysiące trafiało się zabawnych epizodów. W pierwszych chwilach założenia zakładu Zyrianie (miejscowa ludność) masami go odwiedzali i dochód stosunkowo był znaczny; stopniowo jednak ubywało amatorów i w końcu sami się w różnych pozach zdejmowaliśmy"[14]).

Przechodząc skolei do osób samych ówczesnych fotografów, to należy stwierdzić, że byli to ludzie inteligentni, biorący czynny udział w życiu społecznym oraz w walce z caratem. Wystarczy wspomnieć Karola Beyera, który ciesząc się zaufaniem mieszczańskich warstw warszawskich, został wybranym w okresie manifestacji narodowych do reprezentacji miasta[15]).

Na pamiątkę odbytej kampanii, po zdobyciu szarży również fotografowali się powstańcy[12]).

6) Agaton Giller „Polska w walce" (pam. X. Szulca). Paryż 1868, str. 113.

7) Walery Przyborowski „Dzieje 1863 roku", Kraków 1899. Tom II, str. 68.

8) Władysław Bentkowski „Notatki osobiste z 1863 r.", Kraków 1916, str. 63.

9) Rękopis Jadwigi Prędowskiej w Muzeum w Radomiu.

10) Antoni Drążkiewicz „Wspomnienia Czachowczyka". Lwów 1890, str. 153.

11) Stanisław Grzegorzewski, I część, str. 146.

12) Ibidem, str. 231.

13) Władysław Zapałowski „Pamiętniki". Wilno 1913. Tom II, str. 242.

14) W. Zapałowski, l. c., tom II, str. 189.

15) August Sokołowski „Powstanie Styczniowe", Wiedeń, strona 46.

J. Grabiec, „Rok 1863", Poznań 1922, str. 50—56.

Nie przeciętnym był on fotografem. Mając lat 21 udał się do Paryża, by poznać dagerotypię. Po powrocie do Warszawy założył zakład fotograficzny; urządzał wystawy w Warszawie (1856) i w Krakowie (1858 i 1859). Zajmował się numizmatyką, posiadał ogromny i cenny zbiór monet i napisał w tym zakresie szereg publikacji. Po powstaniu dotknęły go represje, powodując utratę nie tylko majątku ale i cennych zbiorów[16]. Również oddanym sprawie narodowej był fotograf Walery Rzewuski w Krakowie.

W Wilnie w końcu maja 1863 roku, aresztowany był fotograf Korzon, u którego carskie władze policyjne wykryły niewielki skład broni[17].

W Radomiu był znany fotograf Gejzler. Jego brat Stanisław Gejzler brał udział w powstaniu. U tegoż fotografa Gejzlera w 1861 roku uczył się fotografii Stanisław Nikiforow z Radomia, Polak i patriota, który również poszedł do powstania razem ze wspomnianym S Gejzlerem[18].

W wielkim procesie karnym „o drukarnie Rządu Narodowego", zakończonym wyrokiem Audytoriatu polowego w dniu 16. lipca 1864 roku, skazany został również Jan Zalewski, pomocnik w zakładzie fotograficznym w Warszawie. On bowiem sam jeden przez 9 tygodni składał „Wiadomości z pola bitwy", a formy odbite przekazywał drukarzowi Józefowi Harasymowiczowi. Tajna ta drukarnia mieściła się w domu na rogu ul. Brackiej i Jerozolimskiej. Jan Zalewski skazany został na 8 lat ciężkich robót[19].

Na zakończenie niniejszego szkicu należy zatrzymać się nad rzadkimi dziś fotografiami z okresu powstania styczniowego lub nad reprodukcjami tych dawnych fotografii, zamieszczonych w licznych pamiętnikach, jak np. Geysztora, Grzegorzewskiego, Komorowskiego, Zapałowskiego i wielu innych lub w opracowaniach Sokołowskiego, Grabca i inn.

Są to portrety osób młodych, pełnych zapału, częstokroć w fantastycznych strojach i fantastycznych pozach. Lecz przeważają twarze natchnione, pełne powagi, skupienia, a niekiedy patosu, ludzi uczciwych i miłujących Ojczyznę. Niestety, brak jest wśród tych podobizn, fotografii chłopów i robotników. Był to zasadniczy błąd organizatorów powstania, że nie zdołali trafić do tych najliczniejszych warstw społeczeństwa i powstanie nie będące ruchem ludowym, nie mogło mieć szans powodzenia.

16) S. Orgelbranda „Encyklopedia Powszechna", Warszawa 1898. Tom II, str. 386.

17) Jakub Geysztor, „Pamiętniki". Wilno 1913. Tom II, strona 38.

18) X. J. Wiśniewski, „Udział księży diecezji sandomierskiej w powstaniu styczniowym", Radom 1927, str. 9.

19) Henryk Cederbaum, „Powstanie Styczniowe — Wyroki Audytoriatu Polowego", Warszawa 1917, str. 137—140.

STANISŁAW WITKIEWICZ

Sztuka i krytyka u nas

(Lwów 1899)

Z artykułu „Jeszcze o krytyce" (Zakopane 1898) (Str. 148/9)

Ludzie, którzy przystępują do sztuki bez żadnych uprzedzeń, bez żadnych formułek, wiedzą bardzo dobrze, ile najcudniejszych obrazów robi się przy pomocy fotografii...

(161/64)

Znaczenie fotografii dla sztuki i wogóle dla umysłowości ludzkiej nigdy nie jest dość poważnie i sumiennie badane. Te wszystkie wytrząsania fotografią przed oczami ludzkości w celu odstraszenia artystów od „realizmu", „naturalizmu", lub prostej rzeczywistości prawdy nie dowodzą niczego. Ks. Morawski i inni estetycy z faktu, że artysta ma prawo modyfikować naturę względnie do swoich upodobań — że właściwie nie może jej nie modyfikować, naginać do swoich szczególnych właściwości psychicznych, wyprowadzają wniosek: że ten, kto przedstawia naturę taką, jaką ona jest, przestaje być artystą, „twórcą" i zmienia się tylko w sprężynę, poruszającą bezduszny martwy aparat fotograficzny.

Otóż zdanie to jest za ryczałtowe, za mało subtelne, opiera się z jednej strony na tych z góry powziętych zasadach, do których sztuka nie może się zastosować i nie stosuje się, z drugiej strony na nieznajomości aparatu fotograficznego. Fotografia nie jest bynajmniej czymś niezależnym od indywidualności ludzkiej, czymś co jak odczynnik w chemii, lub przyrząd i rachunek w fizyce, daje niezmienne i niezależne od osobowości eksperymentatora wyniki. Fotografia oddziaływa na sztukę, ale i sztuka oddziaływa na fotografię. Tegoczesny aparat i teraźniejsze klisze, działające z większą niż przeciętny mózg ludzki szybkością, są przysposobione do chwytania najsubtelniejszych drgnień duszy, wyrażających się zmianami wyrazów twarzy. Lecz niezależnie od tego nawet udoskonalenia — dawniejszym nawet aparatem robiono rzeczy wysokiego artyzmu. Angielka, pani Cameron, przyjaciółka Tennysona, używała aparatu fotograficznego z takim artyzmem, iż jej portrety, dając

dokładność fotograficzną, są jednocześnie pod względem wyrazu i pojęcia portretu takimi dziełami sztuki, jak portrety Velasqueza lub Halsa. „Od pierwszej chwili używałam mojej soczewki — mówi ona — z rzewnym wzruszeniem i dzisiaj stała się ona dla mnie czymś żywym, obdarzonym głosem, pamięcią i siłą twórczą. Wiele i wiele tygodni w roku 64-tym pracowałam bez skutku, lecz nie bez nadziei. Usiłowałam pochwycić każde piękno, które się przede mną zjawiało, aż w końcu pragnienia moje się ziściły".

Czy innymi słowami przemawia artysta, który zamiast soczewki ma w ręku pędzel, dłuto lub pióro? I rzeczywiście jej portrety: Tennysona, Browninga, Milsanda, staruszka Herschela, astronoma, są nadzwyczajne. Watts, ten pramichel-angelista, który robił jej portret, tak dalece cenił jej prace, że jak sama mówi, tyle jej dodał odwagi, że „czuła jak gdyby jej skrzydła urosły".

Ks. Morawski, przytaczając jeden z wielu podanych przeze mnie, sposobów komponowania i zarzucając mi niesłusznie, że ja tylko taki, oparty na objektywnym przedstawieniu natury rodzaj kompozycji uznaję w malarstwie, mówi: „Cóż więc? indywidualność artysty na tym jedynie ma zależeć, żeby wybrał ten lub ów moment natury, żeby wziął modelkę tego lub innego typu?! „Otóż, indywidualność od tego nie zależy, tylko się tym wyraża w malarstwie, że artysta bierze ten lub ów moment natury. Modelka sama przez się nie jest naturą — jest to żywy manekin, jeżeli nie jest wybraną przez artystę, jeżeli nie wyraża tego, co on chce swoim dziełem powiedzieć. Służy ona zwykle albo do rozwieszania draperii, albo do sprawdzania ruchu mięśni. Czy kto drogą nieznanych nam procesów utworzy we własnej wyobraźni typ człowieka i będzie szukał w naturze jego potwierdzenia i plastycznego wcielenia, jak zwykle robią wszyscy artyści — czy też, trafiwszy na żywego człowieka, odpowiadającego swoim upodobaniom, weźmie go za punkt wyjścia swego dzieła, to pomimo odwróconego następstwa czynów — wynik będzie ten sam.

Tam więc, gdzie artysta przedstawia naturę taką, jaką ona jest, z całym je bogactwem i przypadkowością, tam cała jego indywidualność wyraża się wzięciem tych lub innych motywów, — i wcale nie ubliża to ani sztuce, ani artyście. Jak w tym wypadku umysł jego otwiera się na pewną stronę świata, zatrzymuje ją w pamięci i odtwarza z możliwą ścisłością, tak samo też działa aparat fotograficzny i jest w zupełności zależny od indywidualności tego, kto nim włada, a nawet od kierunków obowiązujących w danym czasie w sztuce. Trzeba przejrzeć fotografie za kilkadziesiąt lat i porównać je z współczesną im sztuka, żeby się dowodnie przekonać, do jakiego stopnia ona na fotografię oddziaływa.

Jednym z utartych komunałów estetycznych jest zdanie, że artysta powinien tylko pewne, zasadnicze, typowe cechy przedstawiać, że artysta poprawia, udoskonala naturę, że nawet, jak twierdziła estetyka „wenętrznego oka", jest jej wzorem. Otóż, chociaż rzeczywiście artysta modyfikuje naturę, zostawmy na teraz na boku pytanie, kiedy robi to przez niedołęstwo, a kiedy przez wyższość nad nią, lecz to, co estetyka stawia jako szczególną, świadomą zasadę, której się stale dopatruje w dziełach sztuki, wynika najczęściej nie z tego, że artysta naprawił naturę, że obciął z niej pewne niepotrzebne dodatki, tylko z tego, że artysta inaczej musi patrzeć na naturę, niż przeciętny widz lub estetyk. Przeciętny człowiek patrzy, zmieniając w kilku sekund lub minut całe mnóstwo punktów widzenia, całe setki horyzontów zbliżając się i oddalając od przedmiotów, badając je wszystkimi zmysłami i dorabiając dużo gotowymi pojęciami, zachowanymi w pamięci. Malarz zas, gdyż o niego tu idzie, ma jeden tylko jedyny, umieszczony na ostrym końcu igły punkt widzenia i jeden horyzont dla danego obrazu. Wskutek tego w ramach jego obrazu widz, który nie umie samodzielnie dojrzeć w naturze właściwego stosunku rzeczy, ich proporcji, natężenia barw i świateł „zmuszony jest przestać kręcić głową, co mu co chwila zmieniało wszystko w obrazie natury, i zmuszony jest widzieć stałe, niezmienne stosunki rzeczy i zjawisk. I wtenczas estetyk mówi: „Oto artysta, siłą twórczości, wydobył z natury cechy znamiene, usunął wszystkie błahe i przypadkowe drobnostki, i dał jej treść wieczną, oświeconą swoją duszą". A tymczasem artysta zmusił tylko widza i estetyka do tego, żeby przestali kręcić głową i oczami. I dobrze użyty aparat fotograficzny daje ten sam rezultat.

Mam przed sobą fotografię wodospadu Niagary. Gdyby jakiś malarz skopiował ją sumiennie, podpisał pod tym, że to jest chwila, w której Bóg utwierdzał firmament i rozdzielał powietrze, wodę i „suszę", każdy widz uwierzył by, iż jest to obraz stworzony wśród głębokich rozmyślań nad potęgą takiego aktu, jak stworzenie świata. Ten nawał wody walący się ze zrębu skał czarnych, z nad którego wstają potężne gmachy obłoków, te olbrzymie głazy wychylające się z pod nadmiaru spienionej wody, wszystko to jest tak potężne jako zjawisko i sformułowane z taką precyzją przez aparat fotograficzny, jak gdyby to był krzyk podziwu jakiejś duszy, która była świadkiem stworzenia świata.

Nie będę opisywać całych setek zdjęć fotograficznych, w których odmalowała się dusza człowieka, który je zrobił, ponieważ słowa nie będą dostatecznym świadectwem, a nie mogę tu umieścić obrazów fotograficznych, jak to miałem zrobić w niedokonanej pracy o fotografii i ma-

larstwie. Tyle jeszcze powiem tylko, że fotografia pokazuje, jakim jest człowiek, który ją zrobił, czy to będzie drobiazgowy pedant, czy człowiek, uganiający się za efektami, za życiem, za pięknem — czy też safanduła, poruszający bezmyślnie sprężynę migawki. I ludzie ci, gdyby zamiast aparatu fotograficznego mieli pędzel, dłuto lub pióro w ręku, nadaliby dziełom swoim te same cechy, które noszą ich fotografie. Znaczenie fotografii dla sztuki nie jest ani tak błahe, ani też tak szkodliwe jak się to zdaje. Czasby już wobec tego co ludzie z fotografii wydobyli przestać straszyć nią widzów i artystów, jak dzieci — dziadem lub kominiarzem.

MIECZYSŁAW WITOLD WĄTORSKI

Życie „Martwej natury"

Niewiele istnieje określeń mniej trafnych i ścisłych, niż nasze określenie słowami „martwa natura" pewnego rodzaju kompozycji plastycznej, czy też fotograficznej. Już niemiecki „das Stilleben" jest bardziej właściwym i lepiej oddaje charakter tego rodzaju obrazów. „Martwa natura", niesłusznie zaniedbywana przez wielu artystów, interesujących się wyłącznie portretem, czy też „wielkim tematem", żyje sobie w cieniu tej wielkości swym własnym, subtelnym i bardzo potrzebnym życiem.

Mianem „martwej natury" zwykliśmy określać utwory plastyków, czy też fotografików, przedstawiające zespół specjalnie dobranych przedmiotów, ułożonych w sposób zamierzony, pod pewnym względem ciekawy i skoordynowany co do kształtu, wielkości i barwy, wzgl. jej waloru. Zespół ten często obejmuje istoty żywe, jak kwiaty, rośliny i zwierzęta. Artysta zawsze szuka w „martwej naturze" rozwiązania pewnego problemu kompozycyjnego właśnie przez wspomniany układ kolorystyczno-geometryczny przedmiotów, względnie dąży do wypowiedzenia pewnej myśli przez tematyczny dobór elementów kompozycji i odpowiednie podejście techniczne.

W ten sposób dzieła z zakresu „martwej natury" są zwykle bardzo ciekawe i wartościowe, gdyż ich twórcy ukazują w nich rezultat swych koncepcji twórczych, logicznie rozwiązanych, zwracając często uwagę widza na piękno, utajone w przedmiotach codziennego użytku, obok którego przeciętny śmiertelnik przechodzi obojętnie. Dzieło takie zawiera zawsze silne piętno indywidualności artysty, pozwala na wejrzenie w twórczą pracę jego psychiki i jego podejście do tematu.

Mistrzowie malarstwa zarówno epok minionych, jak czasów najnowszych stworzyli wiele cennych dzieł, których tematem jest „martwa natura", dzieł wiecznie tętniących wspaniałym życiem barw i rytmem kształtów, stanowiących wzór harmonii i kunsztu kompozycji. Dzieła te kształciły i kształcić będą zawsze smak całych pokoleń artystów. Ci właśnie mistrzowie udowodnili, że w sztuce nie ma tylko miejsca dla rzeczy wytwornych, że piękno jest czymś niezależnym od poprawności i elegancji, że tam, gdzie idzie o ukazanie piękna — nie jest ważnym temat, że sztuka jest wielką sceną życia z wszystkimi jego przejawami i rekwizytami, w końcu — że piękno jest czymś niezależnym od gustu odbiorcy. Możemy być pewni, że słynna „Ćwiartka wołu" Rembrandta musiała w swoim czasie wywołać wiele zamętu i namiętnych dyskusji w gronie estetyzującej publiczności i ówczesnych „mecenasów sztuki". Niemniej była ona i na zawsze pozostanie arcydziełem z zakresu „martwej natury".

Bardzo charakterystycznym jest dla malarstwa na przestrzeni od gotyku do czasów najnowszych stały wzrost zainteresowania u artystów tematem z zakresu „martwej natury". O ile w czasach gotyku i wczesnego renesansu stanowiła ona jedynie nieznaczne uzupełnienie obrazów o treści religijnej, wnętrz i grup rodzinnych, to w epoce późnego renesansu, a zwłaszcza baroku artyści dostrzegają wielkie możliwości wyżycia się estetycznego w „martwej naturze". Powstają obrazy, traktujące temat ten indywidualnie, a w portretach i kompozycjach figuralnych zajmuje on miejsce bardzo poczesne. Da Caravaggio w swym „Portrecie Bachusa" komponuje tak wspaniałe uzupełnienie postaci „martwą naturą", złożoną z kwiatów, naczyń i owoców, że właściwa treść obrazu schodzi prawie na drugi plan. Ten sam artysta z niezwykłym mistrzostwem oddaje piękno instrumentów muzycznych w obrazach „Lutniarka" i „Amor zwycieski". Tkaniny i dywany, malowane przez wielkiego Valázqueza — uderzają niezwykłą plastyką i pięknem. W obrazach Murilla każda prawie scena rodzajowa, czy postać uzupełniona jest wzorowo skomponowaną i namalowaną „martwą naturą". Z pośród artystów późnego baroku traktujących „martwą naturę" jako problem kompozycyjny wymienić należy przynajmniej Fransa Snydersa („Martwa natura z homarem") i Willema Kalfa (wspaniała „Martwa natura z chińskim talerzem").

Czasy impresjonizmu cechuje znowu żywe zainteresowanie malarzy „martwą naturą" jako tematem głównym. Cézanne i Gauguin, że wymienimy tylko największych, są twórcami wielu niezwykłych płócien z tej dziedziny.

W czasach najnowszych poczynania plastyków cechuje poszukiwawcza dążność w najrozmaitszych kierunkach: od „nowej rzeczywistości" do surrealizmu. I tu musimy stwierdzić, że każdemu z tych kierunków towarzyszy w tej, czy innej postaci „martwa natura", często już nie jako temat obrazu, ale jako myśl artystyczna, jako symbol, czy idea. Niespokojny, twórczy i stale poszukujący prawdy artystycznej duch Pablo Ruiz Picasso nie pomija „martwej natury": w jego ujęciu obrazy urastają do miary zagadnienia, przedmioty — do symbolu, tworzy syntezy przedmiotów. Wprowadza zupełną rewolucję ujęcia i artystycznego odczuwania układu przedmiotów, pozwalając sobie na niezwykłe eksperymenty techniczno-kompozycyjne. Jego „Kominek" zawiera wklejone skrawki tapety... Eksperymenty te tłumaczyć należy dążeniem artysty do tworzenia przedmiotów — symboli, nieistniejących w świecie rzeczywistym, lecz tylko w jego wyobraźni.

Inny z twórców naszej epoki, Georges Braque, tworzy bardzo ciekawe kompozycje abstrakcyjne „martwych natur".

Surrealizm idzie w nieco innym kierunku: M. Chagall, artysta o duszy chasyda, tworzy obrazy sennych marzeń, w których „martwa natura" przeplata się z postaciami ludzkimi, stylizowanymi na sposób przedmiotów.

Nic dziwnego, że obecne pokolenie plastyków, a nawet rzeczowych fotografików, mające do dyspozycji tak bogaty skarbiec wzorów i kierunków tworzy pod ich wpływem — z mniej, czy więcej udanym skutkiem. Poszukiwania te są zawsze ciekawe i stanowią cenny wkład do kultury, o ile twórcami ich są prawdziwi artyści, pracujący z przekonaniem o wartości swych dzieł. Szerokim masom odbiorców dzieł sztuki, którym ma być ona wytchnieniem po ciężkiej pracy, a którzy siłą faktu nie mogą być wtajemniczeni w arkana tego, czy innego „izmu" — możemy z ulgą zasygnalizować o pewnej stabilizacji i zasadniczym zwrocie ku zdrowemu, spokojnemu i zrozumiałemu dla wszystkich socjalistycznemu realizmowi, który z łatwością nawiązuje do wielkich realistów minionych epok świetnego rozwoju sztuki, a który tak blizki jest nam, fotografikom.

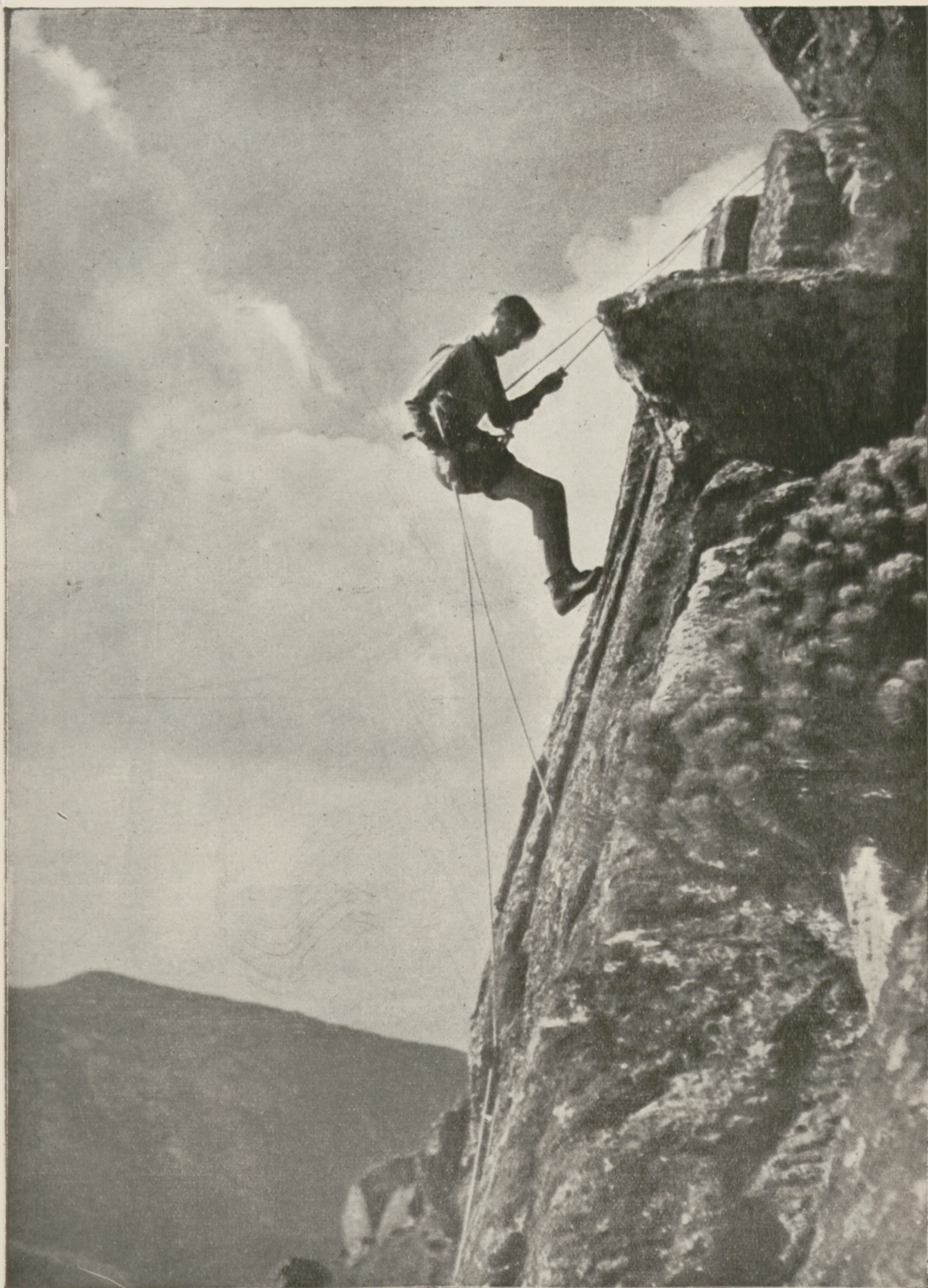
Krótkie to przypomnienie z „historii" ewolucji „martwej natury" podajemy dlatego, aby czytelnikowi uzmysłowić, jak ważną dziedziną zainteresowań artystów była i jest „martwa natura", aby podkreślić jej pozycję w repertuarze twórczości fotograficznej, aby wskazać, jak wspaniałe pole do popisu daje ona świadomemu artyście, pole do wypróbowania umiejętności, pomysłowości i inwencji oraz smaku, a nawet do jego wewnętrznego wyżycia się.

Analizując liczne obrazy z tej dziedziny, możemy zaryzykować dość wyraźny podział ich na kilka odrębnych grup, a mianowicie:

1. Obrazy rzeczowe, opisowe, w których idzie o rozwiązanie pewnego problemu kompozycyjnego. W tym dziale mniej ważne jest to, co się fotografuje, czy maluje, a raczej jaki układ i jakie plamy, wzgl. walory plam obraz zawiera.
2. Obrazy dokumentarno-użytkowe, gdzie pewne, z góry dane przedmioty zostały ujęte, skoordynowane przez artystę i odtworzone przezeń w sposób kompozycyjnie zadawalający i rzetelenie pod względem technicznym.
3. Obrazy symboliczne. Zestawienie, układ, technika obrazu — wszystko to nagięte jest do wyrażenia pewnej myśli.
4. Obrazy subiektywne, w których przedmioty, ich układ i sposób oddania są tylko liniami i plamami i stanowią bodźce celem wywołania zamierzonego efektu estetycznego. Treść i technika obrazu ma działać nie tyle na oko widza, ile przez nie — na psychikę, a nawet na podświadomość (surrealizm).
5. Grupa, która jest wyłącznym królestwem kamery fotograficznej: groteska fotograficzna, fotografia tzw. stołowa, tj. małych przedmiotów, mikrofotografia, fotografia w świetle błyskowym przedmiotów w ruchu itp.

Fotografowanie „martwej natury" jest zajęciem poważnym, wdzięcznym i nietrudnym, a przytem dającym wielkie korzyści dydaktyczne tak dla początkujących, jak i dla zaawansowanych amatorów. Powziąwszy pewną koncepcję, dobiera się przedmioty stanowiące elementy obrazu i komponuje się rzeczywisty ich układ, następnie zaś tworzy się obraz właściwy pod względem fotograficznym. Myśl rzucona w fazie pierwszej, kształtuje się właściwie w fazie drugiej: Fotografujący dostosowuje środki techniczne według własnego smaku, celem osiągnięcia zamierzonego efektu. Zaczyna od doboru kamery i odpowiedniego obiektywu (o ile ich posiada kilka). Podkreślić należy, że pewniej i wygodniej pracuje się kamerami z matówką, niż aparatami na film kinowy, nawet wyposażonymi w dalomierz. Kamera z matówką powinna mieć wyciąg podwójny, gdyż kompozycja ma niejednokrotnie bardzo małe rozmiary i wymaga dużego zbliżenia obiektywu. Aparaty z pojedynczym wyciągiem winny mieć dobrane odpowiednie soczewki nasadkowe zbliżające („proxary"). Kamery na film zwijany bez dalomierza nie nadają się do zdjęć martwej natury. Stosowanie płyt w pojedynczych kasetkach ma tę zaletę, że zdjęcie bezpośrednio po wykonaniu można wywołać i ocenić, co pozwala na niezwłoczne jego powtórzenie w razie stwierdzenia usterek kompozycyjnych, technicznych czy też materiałowych.

Obiektyw, którym fotografujemy, ma znaczenie dominujące dla końcowego efektu obrazu. Ogniskowa jego nie powinna być zbyt długa, lecz raczej normalna, tj. równa w przybliżeniu



„Zjazd"

R. Schramm — Poznań



„Dujawica“ Fot. A. Roszkowski



„Narciarze" F. Sikorski — Poznań



„Bukowina Tatrzańska"
Widok na Wysokie Tatry

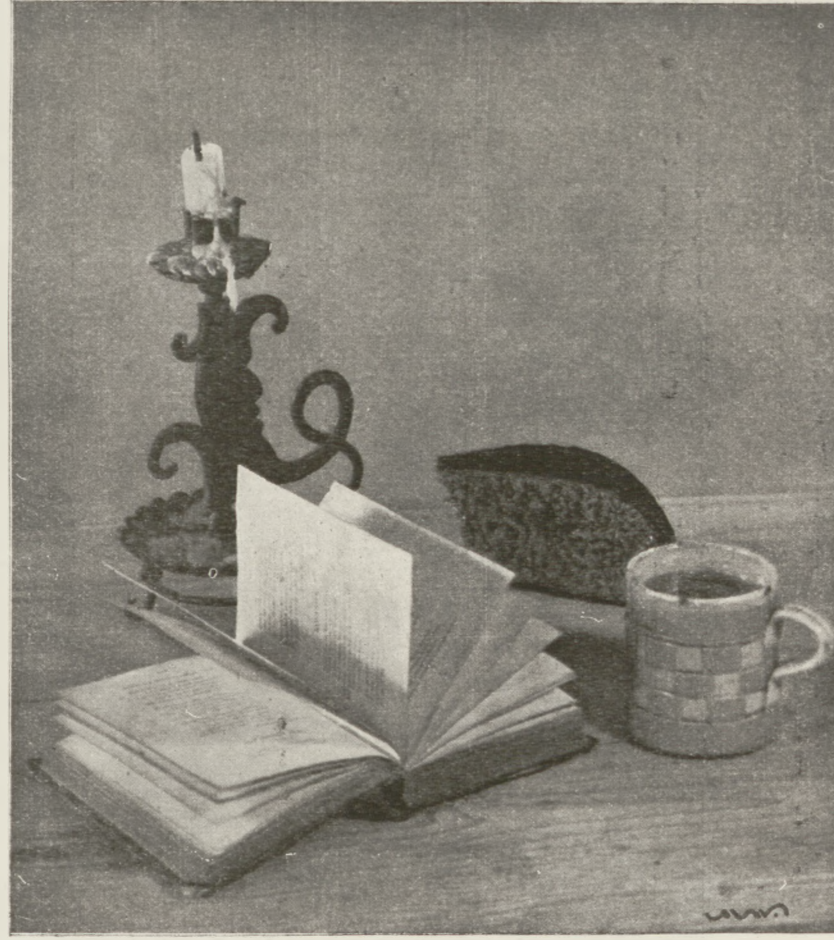
Fot. Roman Wionczek, Łódź



„Mroźny poranek na Gułałówce"

Fot. Wawrzyniak Kazimierz, Łódź





Do artykułu „Życie martwej natury"

Fot. M. W. Wątorski





Do artykułu „Życie martwej natury"

Fot. M. W. Wątorski



„Kolejka na Kasprowy" Fot. inż. J. Strumiński, Poznań

przekątni formatu, którym się pracuje, gdyż przy średnich przysłonach ogniskowa zbyt długa daje nieprzyjemną nieostrość planów obrazu, zaś przy małych — zbytnia ostrość, eliminując indywidualne cechy rysunku obiektywu. Rysunek zaś jest rzeczą zasadniczej wagi: zupełnie inny charakter będzie mieć obraz wykonany aplanatem, czy też nowoczesnym, ostrorysującym anastygmatem, inny — przy użyciu jakiegoś obiektywu specjalnego, np. Plasmatu, Imagona, czy monokla.

Trudno w tym kierunku dać jakąś ogólną receptę: nadmienić tylko można, że do obrazów o charakterze realistycznym, rzeczowym — powinno się stosować obiektywy ostrorysujące, natomiast do obrazów o podkładzie uczuciowym — raczej obiektywów miękorysujących, o pewnym niedomówieniu w oddawaniu szczegółów.

Niemniej ważnym elementem technicznym jest oświetlenie obrazu. Używać można samego światła dziennego. Model w tym wypadku ustawia się w pobliżu okna, unikając bezpośrednich promieni słońca, w takiej odległości, aby możliwie uzyskać oświetlenie o równym natężeniu jasności. Kontrasty uzyskuje się przez odpowiednie usytuowanie modelu względem kierunku padania światła.

Najkorzystniejszym jest światło elektryczne, podwójne: jeden reflektor główny, z osłoną z gazy dla zmiękczenia, dający równomierne oświetlenie całości, drugi pomocniczy, ostrzejszy dla uzyskania efektów światła szczytowego. Można też użyć silnego światła pojedynczego, boczno-górnego, rozjaśniając cienie przy pomocy ekranu srebrnego. Wskazówki te są orientacyjne, do pewnego stopnia miarodajne dla zdjęć kompozycji, zbliżonych do malarskich, czy też opisowych technicznych. Zdjęcia o smaku czysto fotograficznym wymagają wielkiej umiejętności operowania światłem i tutaj artysta ma możność wykazania swej pomysłowości, wydobywając nie raz z zupełnie nieinteresujących motywów nadzwyczaj ciekawe efekty.

Używając do zdjęcia monokla, lub innego, chromatycznie nieskorygowanego obiektywu, pamiętać należy o tym, aby nie stosować światła mieszanego, tj. sztucznego i dziennego, gdyż niemożliwym staje się wprowadzenie poprawki w ogniskowej na różnicę ogniska chemicznego i optycznego, co przy monoklach prowadzi do zgubienia tak charakterystycznych efektów, jak ostre światło szczytowe i aureola w miejscach silnych kontrastów. Monokle pozatem wymagają kontrastowego oświetlenia modelu, często tylko jednym światłem, dając doskonałe wyniki tam, gdzie inny obiektyw dałby nie nadające się do kopiowania, beznadziejnie kontrastowe negatywy.

Kombinacje oświetlenia z doborem obiektywu ma zasadnicze znaczenie, o ile idzie o charakter zdjęcia. Inny zupełnie efekt da światło miękkie i ostry obiektyw, inny — obiektyw miękki i kontrastowe oświetlenie, mimo, że obydwa obrazy będą poprawne pod każdym względem. To „coś", co przemawia do widza przez dobry obraz, będzie inne.

Ważnym jest również to, aby nie mając nawet do dyspozycji kilku obiektywów o różnej ogniskowej i rysunku, już po ustawieniu kamery próbować zmieniać jej „punkt widzenia". Czasem bardzo nieznaczna zmiana wybitnie wpływa na układ i walory obrazu.

Pamiętać również należy o tle, na jakim fotografuje się i komponuje „martwą naturę". Powinno ono być o ile możności jednostajne w ciemnym tonie (rozjaśnić je można zawsze w dosyć dużych granicach przez oświetlenie reflektorem). Przez odpowiednie ustawienie światła uzyskać można również bardzo ciekawe efekty w samym tle, które wówczas stanowi czynną część obrazu. Tło powinno być nieco odsunięte od fotografowanej kompozycji, o ile nie jest ono jednym z jej elementów, jak np. tkanina. Plastycznie oddana wówczas jest główna treść obrazu. Bardzo korzystnie wpływa również na przerwanie pewnej monotonii tła — wkomponowanie jakiegoś elementu o kierunku pionowym: może to być załamanie muru, futryna drzwi, czy też fragment mebla. Akcent taki powinien być jednak bardzo dyskretny.

Komponując „martwą naturę" należy zważać na równowagę obrazu pod względem tonalnym i płaszczyznowo-bryłowym. Obowiązują tu reguły i zasady, stosowane w innych dziedzinach zdjęcia, z tym jednak zastrzeżeniem, że pożądane są układy nowe, ciekawe zestawienia i oryginalne efekty, a nawet eksperymenty kompozycyjne.

Fotografujący zawsze musi pamiętać o tłumaczeniu się barw przedmiotów na język walorów fotogramów. Odpowiednio do tego, co fotografuje, powinien dobrać materiał fotograficzny negatywowy oraz filtry. (Tych ostatnich na ogół nie stosuje się przy świetle sztucznym i materiałach panchromat.) I w tej dziedzinie, jak i w wielu innych, materiałem najbardziej stosownym jest ortho-pan o średniej czułości.

Jak już wspomnieliśmy, fotografowanie martwej natury jest zajęciem miłym i ważnym dla artysty-fotografa. Cóż milszego w dżdżysty, ponury wieczór jesienny, lub po całodziennej wyczerpującej pracy — jak zająć się komponowaniem przeróżnych układów kilku prostych, fotogenicznych przedmiotów, potem ich oświetleniem, w końcu — zdjęciem. Modele pozują cierpliwie, a wyraz ich wywołujemy sami — oświetleniem. Jaka to wspaniała szkoła kompozycji, repetytorium techniki, dające możność wypróbowania choćby nowej recepty wołacza. Jakie wdzięczne pole do popisu dla inwencji twórczej i oka artysty. A rezultaty? — Dziesiątki ciekawych negatywów, z których niejeden służyć będzie jako wieczny dostawca pięknych pocztó-

wek świątecznych czy okolicznościowych, roznosząc po świecie uznanie dla autora i jego fotograficznych umiejętności.

Przy sposobności nie można pominąć milczeniem ważnej sprawy takich pocztówek, jakie ciągle jeszcze kursują w handlu. Ohyda, miernota, nieuctwo techniczne i kompozycyjne są tu tak rażące i wołające o pomstę choćby do Min. Kultury i Sztuki, że już czas najwyższy, aby zająć się tym problemem małym, ale jak bardzo ważnym ze względu na znaczenie propagandy estetyzacji naszego życia społecznego i prywatnego. Widuje się np. „fotomontaż" gałązki jedliny z jajkiem lub dorysowanym zajączkiem, a wszystko uzupełnione sylwetką „Daru Pomorza" i secesyjnym napisem. Odbija się to masowo na pocztówkach bromowych i sprzedaje za drogie pieniądze publiczności, która — nie mając innego wyboru — musi kupować i częstować swe otoczenie taką mizerotą. Jak wdzięczne tu pole do działania dla Instytutu Estetyzacji Produkcji, instytucji kolportażowych i wydawniczych, dla wykształconych fotografików.

A u podstaw tej sprawy leży — prawdziwa umiejętność komponowania i fotografowania martwej natury.

Niektóre towarzystwa fotograficzne urządzały dawniej konkursy wewnętrzne dla swych członków, na zadany temat z dziedziny martwej natury. Należało wykonać zdjęcie np. trzech jabłek. Wyniki takich konkursów bywały bardzo ciekawe, a przynoszone na wieczory dyskusyjne obrazy cechowała wielka różnorodność pomysłów i ujęcia. Sądzić należy, że i dziś konkursy tego rodzaju spotkałyby się z dużym zainteresowaniem członków Oddziałów PTF — z wielkim pożytkiem dla sprawy podniesienia poziomu technicznego i estetycznego ich twórczości, ożywiłyby porządek dzienny wieczorów, dając równocześnie wgląd w proces twórczy, temperament i indywidualność poszczególnych artystów.

Przeglądając czasopisma zagraniczne jesteśmy zdumieni poprostu ilością i jakością oraz poziomem estetycznym reklam przeróżnych firm, propagujących swoje wyroby. Prawie każda z tych reklam bazowana jest na doskonałym zdjęciu fotograficznym z dziedziny „martwej natury". Autor, współpracując przed wojną sporadycznie z Wydziałem Propagandy pewnej dużej firmy, miał możność przekonać się, jak wysokie wymagania stawiano wówczas fotografikom, nawet, gdy chodziło o poprawne zdjęcie... blaszanek z olejem samochodowym. Do kompozycji reklamy nadawał się jedynie nikły procent zdjęć, co wskazywało na to, że nawet przedwojenne umiejętności wielu fotografów w tej dziedzinie nie były zbyt wysokie. Dziś, mimo że reklama w naszej organizacji zbytu nie odgrywa takiej roli jak przed wojną, jednak dobry fotogram zawsze jest pożądany, jako uzupełnienie wystaw i pokazów produkcji. I właśnie o to idzie, aby fotogram dawał właściwe pojęcie o produkcji, o jej przebiegu, pojęcie realne, w nienagannej oprawie estetycznej, nie pacząc i nie obniżając w oczach konsumenta jego realnej wartości i wyglądu. To samo dotyczy ilustracji zamieszczanych w katalogach i podręcznikach naukowych. Im przedmiot będzie lepiej ujęty i sfotografowany, im kopia zdjęcia będzie technicznie lepsza, tym korzyść z ilustracji będzie pełniejsza.

I jeszcze kilka słów o fotografowaniu kwiatów, gdyż są one bardzo wdzięcznym i częstym elementem obrazów z dziedziny „martwej natury". Jeśli kwiaty stanowią temat główny obrazu, to technika zdjęcia zbliżona jest do zdjęć portretowych. o ile zaś występują w towarzystwie innych przedmiotów. należy zważać, by ich wielkość, kształt i barwa dobrane były do całości kompozycji, by się nią wiązały logicznie. Podkreślić należy, że kwiaty duże, stanowiące jednolite, jasne plamy trudne są do poprawnego oddania przy pomocy obiektywów o rysunku miękkim. Takich kwiatów nie wolno oświetlać silnie, gdyż klisza, skłonna do kontrastowania gradacji, daje nam obraz pstry i trudny do skopiowania. Fotografowanie samych kwiatów jest problemem trudnym i technicznie i kompozycyjnie. Zasadniczymi błędami, jakie tu popełniają liczni amatorzy, to: zbyt jaskrawe oświetlenie, niespokojne tło i przeładowanie obrazu. Lepiej pokazać piękno pojedynczych kwiatów, niż prospektową pstrokaciznę całego bukietu.

Ważnym rekwizytem jest naczynie, w którym umieszczamy kwiaty. Naczynie to musi być swym kształtem, barwą, rodzajem i fakturą dostosowane do charakteru kwiatów, musi uzupełniać się linearnie z „bryłą" bukietu i całą kompozycją obrazu. Nieocenione są tu proste naczynia ludowe, posiadające niezwykły wdzięk prymitywu. Przeźroczyste wazony kryształowe są trudne do fotografowania, zwłaszcza, gdy wypełnione są wodą i wyglądają łodygi kwiatów. Unikać też należy wazonów z bogatą ornamentyką, gdyż odrywa to uwagę patrzącego od właściwego motywu, prowadząc do zdjęć analitycznych. Podkreślić bowiem trzeba, że przy układaniu obrazu z „martwą naturą" obowiązuje również zasada motywu głównego, dominującego w jego treści, a całość powinna mieć charakter harmonijnej syntezy.

Rzucone tu uwagi techniczno-estetyczne odnoszą się przede wszystkim do kompozycji i wykonania obrazów „rzeczowych", dokumentarnych, symbolicznych, których charakter omówiliśmy poprzednio. Nie zawiodą również przy tworzeniu układów o posmaku nawet surrealistycznym, jakkolwiek należałoby się zastanowić, czy tego rodzaju twórczość powinna leżeć w zakresie działania mistrzów kamery. Sporadycznie ukazujące się na wystawach próbki takich obrazów wskazują na to, że raczej nie, że foto-

grafika ma inne cele i zadania, niż tworzenie abstrakcyjnych obrazów, zupełnie inne możliwości.

I właśnie, ani dziedzina portretu, ani pejzażu, ani sceny rodzajowej nie wskazują tak jasno, jak specjalna grupa zdjęć z zakresu „martwej natury", że sztuka fotograficzna, mimo wielu analogii z malarstwem, mimo całej równoległości koncepcyjnej obrazu — jest sztuką samoistną, ukazującą inne, niż malarstwo horyzonty. Właśnie nie szersze lecz inne. Bo np. cała dziedzina mikrofotografii czy „fotografii" stołowej malarstwa nie interesuje, a dla fotografika bywa wdzięcznym i ciekawym polem do działania, ukazując zdumionemu widzowi poprzez kamerę fotograficzną takie sceny z życia „martwych napozór natur", jakie normalnemu oku są niedostępne, lub niedostrzegalne. Pilni czytelnicy czasopism fotograficznych zapewne pamiętają zdjęcie odprysków, powstałych nad powierzchnią mleka na skutek upadku na nią jednej kropli: wspaniałą koronę z maleńkich, odwróconych wykrzykników, zdjęta w świetle iskry elektycznej.

Zupełnie fantastyczny świat kształtów i światła ukazuje w swych fotogramach jeden z angielskich mistrzów groteski fotograficznej. Fotografia „stołowa" to właśnie ta dziedzina bajki, wdzięczna i frapująca, a przytem pożyteczna, choćby dla wspomnianych już celów użytkowych przy produkcji pocztówek okolicznościowych.

I w końcu — mikrofotografia: poprzez cuda tkanki roślinnej — do zaczarowanego mikroświata kryształów. Mistrzami są tu artyści-kinooperatorzy radzieccy, ukazujący w niezapomnianych filmach najbardziej fantastyczne zestawienia barw i kształtów, czy też przeobrażenia płatków śniegowych, o niewypowiedzianym pięknie. Wielu czytelników zapewne pamięta zdjęcia kryształów aluminium i virusów, wykonane przy pomocy mikroskopu elektronowego, wystawione na ostatnich Targach Poznańskich. Cały świat kształtów niewidywanych, nieporównywalny z niczem...

Omówienie techniki zdjęć z dziedziny mikrofotografii powinno być przedmiotem osobnego artykułu, napisanego przez specjalistę, gdyż jest to dziedzina nie uprawniana przez amatorów i mająca u nas dotychczas mało wspólnego z fotografią artystyczną. W artykule niniejszym poruszono te sprawy dlatego, by właśnie artystom wskazać na pewne nowe możliwości, jakie są im dostępne.

Fotografowanie małych przedmiotów z blizka nie jest mikrofotografią, jednak tyle ma z nią wspólnego, że po wykonaniu zdjęcia w skali ok. 1 : 1, następuje kilku- czy kilkunastokrotne powiększenie obrazu, które daje niecodzienne, interesujące i nieraz bardzo piękne efekty (niejeden z czytelników pamięta zapewne niezwykłe zdjęcie... grzebienia z jego cieniem).

Technika zdjęcia i sposób kompozycji nie odbiegają od zasad, stosowanych dla innych obrazów z dziedziny „martwej natury", z tym, że dominującą rolę gra tu światłocień, a kamera musi mieć wyciąg podwójny, lub większy.

Na tym zakończymy nasze uwagi odnoszące się do obrazów, których tematem bywa „martwa natura". Jak widać — temat ten jest bardzo szeroki i urozmaicony, a uprawianie tego rodzaju zdjęć jest zajęciem miłym i pożytecznym: „martwa natura" żyje wokół nas swym subtelnym bardzo potrzebnym życiem i czeka tylko na to, by oko i kamera foto-artysty zechciały się nią zainteresować.

Dr JAN ZARZUCKI

Mikrofotografia małoobrazkowa

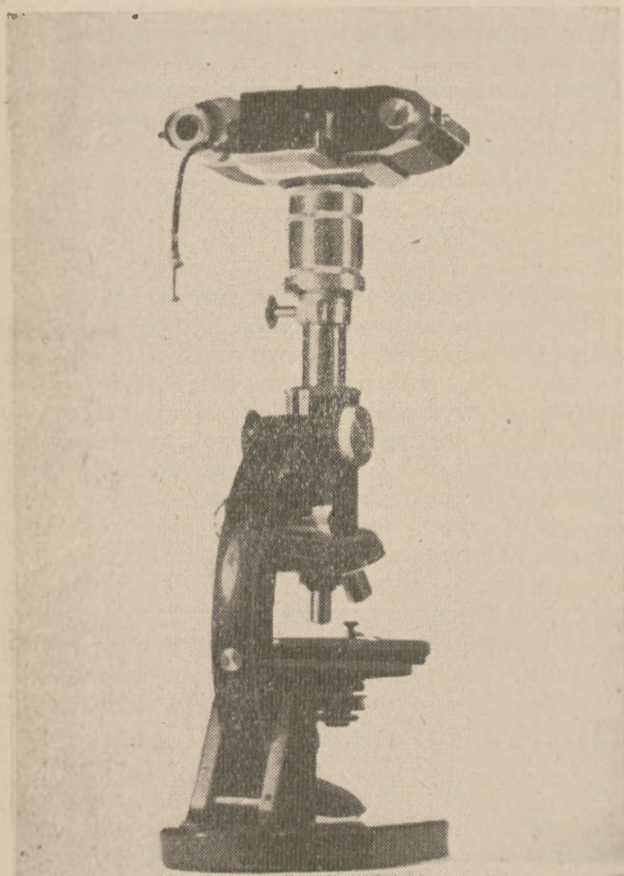
Mikrofotografia jest bardzo ważną, a bardzo mało u nas uprawianą dziedziną fotografii. Opanowanie tej dziedziny jest często nieodzowne dla naukowca, dla którego stanowi ona doskonałą metodę pracy, a pożyteczne jest także dla artysty, który pod objektywem mikroskopu znajdzie wspaniały świat nowych obrazów i oryginalnych zupełnie nie wykorzystanych motywów. Do niedawna opanowanie techniki mikrofotograficznej wymagało ogromnej i kosztownej aparatury, dużo czasu i jeszcze więcej cierpliwości. Sprawa uległa radykalnej zmianie dzięki wprowadzeniu aparatów małoobrazkowych. W mikrofotografii podobnie jak w innych dziedzinach wprowadzenie tego typu aparatów spowodowało przewrót w kierunku uproszczenia i potanienia pracy, przy precyzji nie ustępującej z niczem dawnym metodom. W niniejszej notatce chcę zwrócić uwagę na szczególne zalety jakie posiada dla mikrofotografii jednoobjektywowy aparat lustrzany np. tak bardzo u nas obecnie popularny „Praktiflex" lub „Exacta".

Przy mikrofotografii aparat pracuje bez obiektywu. Rolę obiektywu spełnia system optyczny mikroskopu. Aparat umieszczony jest nad mikroskopem w ten sposób, aby film w aparacie oddalony był o określoną odległość od okularu mikroskopu. Odległość ta przy użyciu aparatów kliszowych dużego formatu wynosiła często metr i więcej, dzięki zastosowaniu formatu 24 × 36 mm może być zredukowana do kilkunastu cm. Zwykle stosuje się odległość 12,5 cm lub 25 cm. W tym ostatnim wypadku fotografowany obraz jest większy ale aparat obejmuje tylko część pola

widzenia. Załączona poniżej tabelka podaje ilokrotne powiększenia liniowe na negatywie otrzymuje się przy zastosowaniu różnych okularów i obiektywów w wypadku, gdy film odległy jest o 12,5 cm i 25 cm od okularu mikroskopu.

Obiektyw mikroskopu	Okular	Powiększenie na negatywie odl. 12,5 cm	odl. 25 cm
10	5	25×	50×
40	5	100×	200×
100	5	250×	500×
10	10	50×	100×
40	10	200×	400×
100	10	500×	1000×

Sposób zmontowania aparatu uległ również uproszczeniu. Nieznaczny ciężar aparatu małoobrazkowego pozwala na osadzenie go bezpośrednio na tubusie mikroskopu bez użycia jakichkolwiek statywów (Ryc. 1)



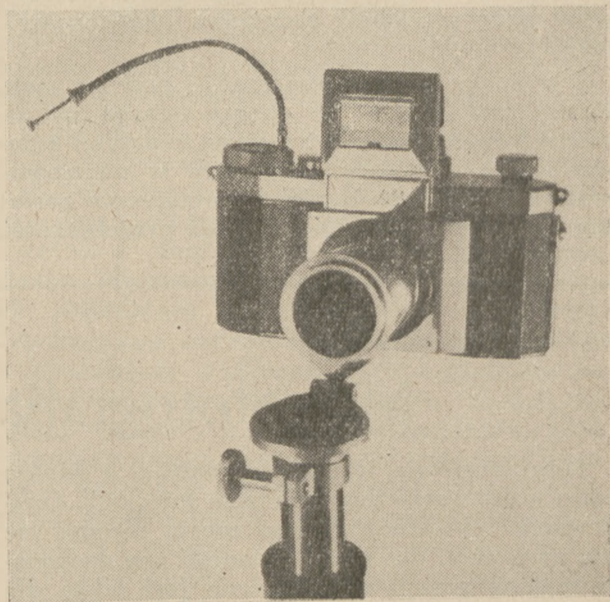
Ryc. 1

Aparat z mikroskopem łączy pierścień lub szereg pierścieni, jakich używa się do mikrofotografii[1]) wkręcanych z jednej strony w miejsce po wykręconym obiektywie, z drugiej w pierścień zaciskany przy pomocy śruby na tubusie mikroskopu poniżej okularu (Ryc. 2). Ten ostatni pierścień zaopatrzony jest z boku w rodzaj zawiasu pozwalającego na odgięcie rury wraz z aparatem o 90° co umożliwia normalną bezpośrednią obserwację (Ryc. 3). Wystarczy przytem jeden ruch aby aparat przesunięty w położenie pionowe był gotów do zdjęcia.

Nastawienie na ostro odbywa się na matówce przez poruszanie śruby mikrometrycznej. Bezpośrednio po nastawieniu aparat jest gotów do zdjęć co jest znów ogromną zaletą w porównaniu



Ryc. 2



Ryc. 3

z aparatami kliszowymi, gdzie po nastawieniu następuje wyjęcie matówki, wsunięcie kasety z kliszą i wysunięcie zasłony, podczas których to czynności obiekt może ulec przesunięciu.

Inne aparaty małoobrazkowe nie posiadające matówki można również dostosować do mikrofotografii, o ile tylko ich obiektyw jest wykręcalny. Poważną trudność nie istniejącą zasadni-

1) P. Horoszowski. Mikrofotografia aparatem małoobrazkowym. Świat Fotografii 1949 zesz. 11. 22—25.

czo przy lustrzankach, stanowi dla tego typu aparatów nastawianie ostrości. Wymaga ono zwykle kosztownych i trudno obecnie osiągalnych aparatów dodatkowych („Miflex", „Makam" i in.). Można je wprawdzie zastąpić przez zastosowanie prostego urządzenia tzw. okularu bocznego, które można zbudować „domowymi" środkami[2]) jednak budowa taka wymaga sporo zręczności i cierpliwości.

Opis sporządzania preparatów, oświetlenia mikroskopu, obliczania czasu ekspozycji, użycia filtrów itp. przekroczyłby ramy niniejszej notatki. Sprawy te są wyczerpująco omówione w każdym podręczniku mikrofotografii[3]).

[2]) J. Zarzucki. Okular boczny do mikrofotografii. Wszechświat 1949 zesz. 9. 285—287.

[3]) H. Bettin. Mikroskop und Kamera. Haale 1938 R. M. Allen. Photomicrography. New York 1943.

STEFAN PORADOWSKI

Wywoływanie i odwracanie wąskotaśmowych filmów kinematograficznych

Naogół często się słyszy wśród amatorów filmu wąskotaśmowego, że obróbka filmów inwersyjnych przedstawia praktycznie tak olbrzymie trudności, iż amatorzy nie są w stanie uskutecznić tych czynności w własnym zakresie. Ponieważ w rzeczywistości wywoływanie i odwracanie filmów jest stosunkowo nietrudne, podaję tu przystępny przepis laboratoryjny, którym można osiągnąć zupełnie zadawalniające rezultaty bez uciekania się do finezyjnej obróbki fabrycznej.

Duża ilość fotoamatorów posiada miski do wywoływania powiększeń formatu 30 na 40 cm. Otóż pięć do sześciu takich misek (mieszczących każda około 3 litry płynu) wystarczy do całego procesu obróbki filmów kinematograficznych domowym sposobem. Ponieważ robienie dużych bębnów (na które możnaby nawinąć film do obróbki laboratoryjnej) jest praktycznie sprawą dość kłopotliwą — łatwiej jest samemu zrobić ramki drewniane pomalowane nitrolakiem lub lakierem asfaltowym. Ramki takie muszą się mieścić wygodnie w wanience 30 na 40 cm, przy czym zmieści się na jednej takiej ramce około 9 metrów filmu 16 mm lub prawie dwa razy tyle filmu 8 mm. Dla uniknięcia podwójnych nawinięć filmu (gdyż film panchromatyczny — najczęściej używany — nawija się wokół ramek najlepiej w zupełnej ciemności emulsją na zewnątrz) dobrze jest przeciwległe brzegi ramki zaopatrzyć w mosiężne sztyfciki (mogą być miedziowane lub niklowane igły gramofonowe), rozmieszczone co 16 mm — co praktycznie można zrobić w ten sposób, że owija się ramkę jakimś starym gotowym filmem, przybijając owe sztyfciki po każdym nowym zwoju filmu, uzyskując w ten sposób prawidłowe odstępy tych jakby ząbków, oddzielających poszczególne pierścienie nawijanego filmu.

Po napełnieniu pięciu wzgl. sześciu misek płynami wymienionymi w toku niniejszego przepisu, można przystąpić do nawijania filmu na ramkę w zupełnej ciemności lub przy słabym świetle ciemnicowej lampy zielonej (dla filmów panchromatycznych), przy czym początek i zakończenie filmu na ramce można przymocować nitką, drucikiem lub nawet przybić mosiężną pluskiewką względnie nawet szpilką.

Obróbka laboratoryjna odbywa się w następującym porządku:

1. Przy niebezpośrednim świetle zielonej lampy ciemnicowej zanurzamy ramkę z nawiniętym filmem do wywoływacza — poruszając ramką, by wywoływanie odbywało się równomiernie. Jako wywoływacza użyć najlepiej wywoływacza rentgenowskiego lub jakiegoś innego pracującego kontrastowo (lecz nie przesadnie). W braku gotowych zestawień można sobie samemu zestawić następujący dobry wywoływacz: na 1 ltr wody daje się 10 gr hydrochinonu, 30 gr siarczynu sodowego bezwodnego, 35 gr bezwodnej sody (lub potażu) i 7 gr bromku potasowego, który można zastąpić żółtym żelazocjankiem potasowym lub zwykłą solą kuchenną. Wywoływanie trwa około 5 min. przy temperaturze 18°C lub 10 min. przy 16° C względnie 3 minuty przy 21° C. Rozcieńczenie wywoływacza przedłuża czas wywoływania i potęguje kontrasty. Proces wywoływania można także kontrolować okiem, przysuwając na moment zieloną lampę ciemnicową do wyjętego z wywoływacza filmu (z ramką).

2. Po krótkim opłukaniu filmu w wanience z czystą wodą kładziemy go do kąpieli odwracającej, przy czym po małej chwili można już zapalić światło jasnoczerwone (jak do papierów bromowych). Kąpiel tę łatwo jest zestawić samemu, dając na 1 litr wody około 10 cm stężonego kwasu siarkowego i około 15 gr dwuchromianu potasowego (najlepiej zmielonego jako szybko rozpuszczającego się w wodzie). W kąpieli tej dość szybko znikają czarne miejsca filmu, zostawiając zaledwie ślady obrazków.

3. Po niezbyt długim opłukiwaniu filmu w wodzie, należy zażółcony kąpielą chromową film odbielić w kąpieli odbielającej (około 20 gr pyrosiarczanu potasowego lub sodowego na 1 litr czystej wody). Podczas odbielania, które trwa niedługo, można już zapalić zwykłe białe światło, a dalsza obróbka odbywa się także już przy tym normalnym świetle.

4. Po kilkuminutowym (około 5 min.) płukaniu filmu w czystej wodzie naświetlamy go lampą 500 watową (nitrafot) przez około 5 minut lub nawet światłem dziennym. Od długości tego naświetlenia zależy w dużej mierze intensywność czerni na filmie, przy czym naświetlanie zwykle przerywa się w tym momenie, gdy fim zaczyna przybierać żółtą wzgl. szarą barwę.

5. Zaraz po tym naświetlaniu można film wywołać i to nawet w pierwotnym wywoływaczu. Jeśli ze względu na temat zdjęć jest obawa, że film może być zbyt kontrastowy — można użyć każdego innego wywoływacza (np. rodinalu, który wywołuje dość miękko). Nie potrzebuje to być wywoływacz drobnoziarnisty, gdyż kąpiel chromowa wpływa w dostatecznej mierze na drobność ziarna strontu srebrowego, które i tak zresztą fabrycznie jest już bardzo małe w emulsjach filmów wąskotaśmowych. Postęp wywoływania można łatwo śledzić gdyż wywoływanie to odbywa się jak już wspomniałem przy jasnym białym świetle.

6. Po krótkim opłukaniu zanurzamy film do utrwalacza, który lepiej jest zestawić w mocniejszej koncentracji (na 1 litr wody — 250 gr tjosiarczanu sodowego, 25 gr. pyrosiarczanu potasowego i 50 gr chlorku amonowego zwanego pospolicie salmiakiem).

7. Po opłukaniu (około 15 min.) filmu w czystej wodzie można go już suszyć. Na równolegle zawieszonych dwóch sznurach w miejscu suchym i niezakurzonym owija się film emulsją na zewnątrz i zestawia (na sznurach) aż do wyschnięcia, co trwa normalnie około 1 godziny, gdyż film jest fabrycznie silnie zgarbowany i dość łatwo schnie.

8. Po wyschnięciu dobrze jest cały film przetrzeć bardzo miękką i czystą szmatką (np. flanelą), by oczyścić go ze śladów osadów wapniowych, będących składnikami każdej prawie użytkowej wody.

Pozostałe po obróbce filmów kąpiele (których zresztą podczas zabiegów sporo ubywa) można nadal używać — jeśli nie są zbyt stare i zużyte, co można nietrudno poznać po następujących objawach:

1) Wywoływacz (trzymany zwykle w ciemnych brązowych flaszkach) po zepsuciu się zwykle silnie cuchnie i ciemnieje bardzo.

2) Kąpiel chromowa (najlepiej trzymać w ciemnych flaszkach jak wywoływacz) zużyta ma zamiast koloru pomarańczowego odcień czarnobrązowy i mocno mętnieje.

3) Kąpiel odbielacza przyjmuje z czasem kolor ciemno zielononiebieski. Jasny taki kolor zielonkawy jest dowodem zanieczyszczenia chromem w stopniu nieszkodliwym.

4) Utrwalacz jest zużyty jeśli nie odbiela plam po jodynie lub nie utrwala na szklisto przezroczystych miejsc filmu.

Dla nieprzygotowanego i początkującego cały ten proces obróbki filmów robi wrażenie czegoś bardzo skomplikowanego i niedostępnego. Okazuje się jednak że już drugie i trzecie powtórzenie wszystkich tych pozornie trudnych czynności wydaje się zabiegiem dość prostym i niewiele odbiegającym od prac laboratoryjnych zwykłego fotoamatora.

Na zakończenie dodać tu należy, iż podanym tu sposobem można odwracać każdy właściwie rodzaj filmu (nawet film pozytywowy, służący często amatorom wąskiej taśmy do robienia napisów), gdyż fabryczny film inwersyjny poza ciemną substancją leżącą między emulsją a celuloidem (i rozpuszczalną w kąpieli odwracającej) nie wiele się różni praktycznie od filmu negatywowego (bez tego ciemnego podkładu) czy nawet mało czułego filmu pozytywowego — jeśli chodzi o rodzaj emulsji. Sposobu powyższego można za tym używać także do robienia diapozytywów wprost ze zwykłych zdjęć robionych na filmach czy kliszach każdym aparatem fotograficznym.

Wystawy i konkursy

WYSTAWA KLUBU FOTOGRAFICZNEGO „OGNISKA" W WARSZAWIE

Wystawa bardzo miła przede wszystkim tym, że gromadząc autorów przeważnie nieznanych, stoi na wysokim poziomie.

Jak zawsze w Polsce na wystawach, nie ograniczonych określonym tematem, na pierwszy plan liczbą i jakością wybija się pejzaż. Widocznie jest to dziedzina szczególnie bliska polskiemu sercu; znamienne jest, że ojciec fotografiki polskiej, ten, kto ją pchnął na właściwe tory i godny uznania poziom — śp. J. Bułhak, był przede wszystkim pejzażystą — tak jak Hill był portrecistą.

Najbardziej mnie uderzył pejzaż morski M. Michalskiego „Burzliwy Zachód". Skończenie piękna i prosta kompozycja, niezwykle dramatyczny nastrój, doskonałe oddanie tygrysiej miękkości i mocy, jaką ma morska fala, surowy ład granitowych tam, o które się ona łamie, skoordynowane z pozostałymi elementami niebo, ciemna „basowa" gama całości sprawiły przyznanie temu poematowi o wiecznym żywiole pierwszej nagrody. Tenże autor dał piękny pejzaż górski.

Drugą nagrodę uzyskał Jan Martynkin za bardzo dojrzały, dokładny a poetyczny portret Świnicy i jej grani do Niebieskiej Turni. Doskonała jednolitość fakturalna połączona z zachowaniem cech materiału — szorstkości skały, zwiewności mgieł zamiatających kopułę nieba, sugestywnej osobowości mgieł tańczących w wietrze poniżej szczytu, skrzypiącej suchości śniegu, upstrzonego drobnymi błyskami.

Autor uzyskał także pierwsze wyróżnienie za soczyste smaczne „Owce" w lesie, nad potokiem — rzecz o bardzo umiejętnie wybranej równowadze walorów tonalnych.

Trzecia nagroda: Fr. Myszkowski, „Granaty we mgle". Tytuł o tyle trafny, że Granaty są istotnie schowane we mgle; to, co się z niej wyłania, śmiało i romantycznie jak baśniowa Szklana Góra, w iście himalajskiej skali, to Żółta Turnia. Temat jest podany w najtreściwszym skrócie; ciężar mgły, ostry wietrzyk w niebie, wielka pustka — cisza — przypomniały mi wiersz na temat przeżyć narciarza w górach:

Hej! Od nędznych, niskich, marnych, zgniłych w murach ludzkich dusz.
Biegnę w śnieżne białe pola wielkiej ciszy, groźnych burz.
Cały przestwór w piersi chłonę, cały bezmiar wietrznych strug,
Wielki, szczęsny i potężny...

Myszkowski dostał ponadto trzecie wyróżnienie za portret jednego z najbajeczniejszych modeli w Polsce: artysty malarza K. Lasockiego.

Nagroda czwarta: Tad. Cissowski. Dzieci nad strumieniem, zalane słońcem, otulone gęstą zielenią. Wibruje światło, szemrze woda; czuje się, że tym dzieciom jest dobrze, i nam dobrze z nimi. Tegoż autora jest jeszcze na wystawie „Pejzaż" niemal po prowansalsku nasycony słońcem, gęstwą krzaków, ciężkimi bielą obłokami.

Piątą nagrodę otrzymał Henryk Sitek za „Odpoczynek" chłopa, zapalającego papierosa między odwaleniem jednej skiby a drugiej. Bardzo subtelne opowiadanie plastyczne, w którym autor, nie uciekając się do łatwych efektów, buduje plany człowieka, koni i szerokiego pejzażu przez sumienne oddanie perspektywy powietrznej z jej degradacją tonów w oddali za pomocą szarej, dyskretnej gamy walorowej.

Drugie wyróżnienie przypadło w udziale R. Łukasiewiczowi. Czwarte i piąte — Antoniemu Żurkowi. Bardzo mi się podobał jego fotogram pod suchym, rzeczowym tytułem: „Pańska 34": ballada graficzna o balkonie, którego „zaplecze" znikło, który wisi, niepotrzebny aż absurdalny, przysypany śniegiem — obraz opuszczenia i nędzy wojennej.

Nie chciałbym pominąć jeszcze jednego obrazu. Korci mnie. Bardzo ciekawy. „Ku słońcu" Kaczkowskiego. Przedstawia liczną gromadę ptaków — chyba mew? — w locie, z rozwiniętymi skrzydłami, na tle interesującego chmurnego nieba. Rzecz ma rozmach i werwę, jest wymowna, pomysł kompozycyjny nieszablonowy. Osobiście jednak odczuwam w niej coś, co mnie nie zadawalnia, jakieś wrażenie fałszu: jednakowa biel ptaków, jaśniejszych od jasnych partii nieba, ich jednakowy ruch... szuka się jakiejś sztuczki technicznej — fotomontażu, inwersji czy obu metod... otóż czy tak jest, czy nie jest, ale fakt, że wrażenie to powstaje, przypomina powiedzenie Bułhaka wygłoszone o retuszu, lecz słuszne w stosunku do wszystkiego, co kieruje myśl raczej ku technice, ku kuchni artystycznej, niż ku wynikowi — treści i wyrazowi dzieła: „z retuszem jest jak z moralnością burżuazyjną: róbcie, co wam się żywnie podoba, ale niech was ręka boska broni przed tym, abyście się dali złapać". Żart na stronę: wolę taką pracę, nacechowaną wrażliwością ascetyczną, ambicją twórczą i wysiłkiem twórczym, choćby nie całkowicie odpowiadała zamierzeniom artysty, niż niejedną pracę poprawną, nienaganną, ale pozbawioną tego czegoś nieokreślonego, przez co widz drgnie, przystaje, zastanawia się lub wibruje.

I jeszcze jedna praca: przykład niedostatecznego przemyślenia kompozycji: „Nad wodą" W. Matysiaka. Jest przykra; niebo jasną plamą, tematycznie pozbawioną znaczenia, konkuruje z drugą jasną plamą, na której się koncentruje temat przedmiotu (gęsi na wodzie), a przez to rozbija jednolitość obrazu. Wystarczy odciąć górę obrazu (tak, żeby pozostawić prawie poziomą gałąź): całość się zmieni, obraz się skupi, stanie się obrazem harmonijnym i niepozbawionym uczucia.

JAN SUNDERLAND

PROTOKÓŁ

Posiedzenie Jury wystawy fotograficznej Stow. „Ognisko" w Warszawie przy ul. Konopnickiej 6 dnia 24. 6. 1950 r.

Jury w osobach: Leonarda Sempolińskiego, Jana Sunderlanda, postanowiło przyznać nagrody i wyróżnienia, jak następuje:

I.	nagrodę pracy Nr	80	— „Burzliwy Zachód"
II.	„ „ „	47	— „Pod światło"
III.	„ „ „	42	— „Granaty we mgle"
IV.	„ „ „	26	— „Zabawa nad wodą"
V.	„ „ „	10	— „Odpoczynek"
I.	wyróżn. pracy Nr	110	— „Owce"
II.	„ „ „	94	— „Kamienie nadbrzeżne"
III.	„ „ „	92	— „Portret malarza"
IV.	„ „ „	30	— „Zachód"
V.	„ „ „	6	— „Pańska 34"

oraz dziesięć dalszych wyróżnień bez ustalenia kolejności:

Nr 29 — „Kamienica Prażmowskich"
„ 36 — „Odbudowa kolumny Zygmunta"
„ 37 — „Uśmiech"
„ 50 — „Pejzaż"
„ 51 — „Kamienie mówią"
„ 62 — „Wiosna w górach"
„ 68 — „Laureat"
„ 71 — „Refleks"
„ 83 — „Na słonecznym pokładzie"
„ 105 — „Schody"

Jury zaznacza, że ogólny poziom wystawy jest wysoki i sporo prac, poza wyżej wymienionymi, zasługuje na dodatnią ocenę z artystycznego punktu widzenia.

Warszawa, dnia 24. 6. 50 r.

Za zgodność: K. Trafisz

Leonard Sempoliński Jan Sunderland

Nazwa	Miejscowość	Organizator	Czas trwania	Nadesłano	Wystawiono	Wystawcy	Zwiedzający	Uwagi
Wystawa Sztuki Nowoczesnej	Kraków	Klub Artystów w Krakowie	19. 12. 48 — 1. 1. 49	13	13	4	—	dział fotografii
Praca Robotnika i Rolnika	Lublin	PTF Lublin	16. 1. 49 — 29. 1. 49	68	68	38	2.500	pokaz objazdowy
Pokaz Wystawy E. Hartwiga	Częstochowa	PTF Częstochowa	16. 1. 49 — 29. 1. 49	60	60	1	—	pokaz indywidualny
Wystawa zimowych zdjęć Tatrzańskich	Zakopane	Polski Związek Narciarski	1. 2. 49 — 15. 3. 49	—	65	1	3.512	pokaz ind. zmarłego J. Oppenheima
Fotografika M. i W. Dederki	Warszawa	PTF Warszawa	5. 2. 49 — 26. 2. 49	—	60	2	5.000	pokaz indywidualny
Praca Robotnika i Rolnika	Wrocław	PTF Wrocław	10. 2. 49 — 8. 3. 49	68	68	38	3.300	pokaz objazdowy
Łódź w Fotografii	Łódź	Klub Miłośników Fotografii Polskiej YMCA w Łodzi	16. 2. 49 — 13. 3. 49	—	388	39	3.300	—
4 F + R	Poznań	ZPAP Okręg Poznański	13. 3. 49 — 6. 4. 49	4	4	1	—	F. Obrąpalska
Praca Robotnika i Rolnika	Częstochowa	PTF Częstochowa	1. 4. 49 — 20. 4. 49	68	68	38	2.000	pokaz objazdowy
I Ogólnopolska Wystawa Fotogr. PTF	Poznań	PTF Poznań	24. 4. 49 — 20. 5. 49	421	127	85	22.000	—
Praca Robotnika i Rolnika	Grodzisk Maz.	PTF Grodzisk Maz.	1. 5. 49 — 8. 5. 49	68	68	38	2.000	pokaz objazdowy
III Salon International d/Art Photographique	Kair (Egipt)	Min. Kult. i Sztuki Societe des Amis de l'Art le Caire	1. 5. 49 —	100	100	1	—	pokaz indyw. Wł. Puchalskiego
Opole 1945—1949	Opole	PTF Opole i Śląsko-Dąbrowskie Tow. Przyj. Nauk	14. 5. 49 — 27. 5. 49	150	110	15	2.384	—
Wystawa Fotografiki	Warszawa	Klub Miłośników Fotografii Polskiej YMCA w W-wie	29. 5. 49 — 16. 6. 49	77	52	14	4.000	—
I Ogólnopolska Wystawa Fotografiki	Lublin	PTF Lublin	31. 5. 49 — 14. 6. 49	127	127	85	3.500	pokaz objazdowy
Praca Robotnika i Rolnika	Warszawa	PTF Warszawa	1. 6. 49 — 7. 6. 49	68	68	38	3.500	pokaz objazd. w świetl. Elekt.
Ogólnopolska Wyst. Fotografiki Krajozn.	Sopot	PTF Gdańsk i Kom Organizac. Festiwalu	4. 6. 49 — 27. 7. 49	782	345	108	26.766	w ramach Fest. Sztuk Plastycz.
Praca Robotnika i Rolnika	Ursus	PTF Warszawa	8. 6. 49 — 15. 6. 49	68	68	38	4.000	pokaz objazd. w świetl. Fabr. Traktorów

Nazwa	Miejscowość	Organizator	Czas trwania	Nadesłano	Wystawiono	Wystawcy	Zwiedzający	Uwagi
Praca Robotnika i Rolnika	Okęcie	PTF Warszawa	15. 6. 49 — 19. 6. 49	68	68	38	1.500	pokaz objazd. w świetl. P. Z. Lotniczych
II International Salon of Pictorial Photography 1949	Bangalore (Indie)	Min. Kult. i Sztuki i Mysore Photogr. Society Bangalore	25. 6. 49 —	32	32	23	—	—
I Ogólnopolska Wyst. Fotografiki PTF	Toruń	PTF Toruń	31. 7. 49 — 16. 8. 49	127	127	85	400	pokaz objazdowy
Fotografika Czeska	Sopot	PTF Gdańsk i Kom. Organizac. Festiwalu	30. 7. 49 — 11. 9. 49	100	100	53	25.722	w ramach Fest. Sztuk Plastycz.
Warszawa dawna, w gruzach i odbud.	Gniezno	PTF Gniezno	4. 9. 49 — 22. 9. 49	—	254	7	6.000	na F. O. S.
II Wystawa Fotografiki	Wrocław	PTF Wrocław	18. 9. 49 — 15. 10. 49	289	269	37	8.300	—
Chopin	Poznań	PTF Poznań	15. 10. 49 — 1. 11. 49	43	43	1	16.500	pokaz indywid. M. Myszkowskiego
Wystawa Wyższej Szkoły Filmowej	Poznań	Wyższa Szkoła Filmowa	23. 10. 49 — 28. 10. 49	227	105	45	22.000	dział fotografii
III Gnieźnieńska Wystawa Fotografii	Gniezno	PTF Gniezno	30. 10. 49 — 20. 11. 49	—	143	62	—	—
Wystawa Prac Fotografów Amatorów	Budapeszt (Węgry)	Magyar Amotór Mureszfe nykeperok Orszagos Szovetsege	14. 11. 49 —	35	35	23	—	—
Rzemieślnik przy warsztacie pracy	Poznań	Izba Rzemieślnicza, Woj. Cech Fotogr. w Poznaniu	20. 11. 49 — 27. 11. 49	632	500	74	10.000	—
Doroczna Wystawa Fotografiki	Toruń	PTF Toruń	20. 11. 49 — 8. 12. 49	134	73	17	600	—
Międzynarodowa Wystawa Animalistyczna	Londyn (Anglia)	Min. Kult. i Sztuki i Royal Photographic of G. B., London	25. 11. 49 —	100	65	1	—	pokaz indywid. Wł. Puchalskiego
Turystyka w Polsce Ludowej	Warszawa	Ministerstwo Komunikacji	6. 12. 49 — 9. 12. 49	489	40	47	3.500	pokaz zamknięty prac konkurs.
Pokój zwycięża	Warszawa	Komitet Obrońców Pokoju i PTF Warszawa	10. 12. 49 — 1. 1. 49	1118	142	69	48.346	—
Praca, odbudowa i osiągnięcia gosp. socjalistycznej	Warszawa	Izba Rzemieślnicza, Cech Fotografów m. st. Warszawy i woj. warszawskiego	17. 12. 49 — 29. 12. 49	70	70	22	1.000	—
I Wystawa obrazów fotograficznych	Częstochowa	PTF Częstochowa	20. 12. 49 — 15. 1. 50	431	231	81	6.579	—

STOW. „OGNISKO"
KLUB FOTOGRAFICZNY
Warszawa, ul. Konopnickiej 6

W-wa, 14. 7. 50 r.

Do Redakcji „Świata Fotografii"

w miejscu

Zarząd Klubu Fotograficznego Stowarzyszenia „Ognisko" Oddział Warszawski, jako organizator II Wystawy prac członków Klubu Fotograficznego Stow. „Ognisko", składa tą drogą najserdeczniejsze podziękowanie Ob. adw. Sunderlandowi Janowi i Ob. Sempolińskiemu Leonardowi za łaskawą współpracę i poniesiony trud przy klasyfikacji nagród i wyróżnień, w związku z wyżej wymienioną wystawą.

Jednocześnie prosimy o zamieszczenie powyższego na łamach „Świata Fotografii".

Sekretarz
Martynkin Jan

Przewodniczący
Grejm Kazimierz

POKAZ PRAC
SEKCJI MŁODZIEŻOWEJ PTF

Pokaz ten obejmuje w istocie prace uczniów Szkoły Fotograficznej w Warszawie. Zadaniem Szkoły nie jest, mówiąc wzniośle bądź humorystycznie, wylęganie geniuszów, czyli — potocznie — wytwarzanie artystów; jej zadaniem jest przede wszystkim zaspakajanie ogromnego zapotrzebowania społecznego — dostarczanie kadr rzetelnych, sumiennych i sprawnych pracowników w technice fotograficznej. Nic dziwnego tedy, że główny nacisk Szkoła kładzie nie na wyrabianie i pokazywanie wizji indywidualnej, subjektywnej, lecz na możliwie poprawne estetyczne i techniczne wykonywanie. Pokaz mieści się w ramach poprawnej przeciętności; lecz to nie świadczy źle o szkole, bo ta poprawna przeciętność jest kwintesensją wielu działów fotografii użytkowej (portretu zawodowego, poważnej reporterki, grafiki propagandowej itd.), a także podstawą konieczną artyzmu, jeśli ten znajduje drugą podstawę w wewnętrznej potrzebie odpowiednich ludzi.

Na jedno pozwolę sobie zwrócić uwagę. Spory odsetek portretów przedstawia zdjęcia dość nienaturalne, sztuczne. Wypowiada się w tym właściwie młodości dążenie do oryginalności, zwykle niepoparte doświadczeniem życiowym. W przedstawieniu człowieka najwyższą sztuką jest prostota.

I jeszcze jedno. Na całej wystawie jest tylko jeden portret podwójny. To mało. Bo chociaż w praktyce fotografa portret grupowy czy podwójny jest raczej rzadkością, to jako środek pedagogiczny jest to temat nieoceniony. Konieczność związania paru postaci, możność uczynienia tego w sposób naturalny i zrozumiały, a zarazem wyrazisty i możliwie piękny, uczy kompozycji, jak mało jaki inny temat (poza martwą naturą, ale ta jest o wiele łatwiejsza, więc stanowi stosunkowo niższy szczebel pedagogiki artystycznej); wydaje się, że Szkoła powinna by stosować go częściej.

JAN SUNDERLAND

Komunikaty

W pierwszym zrębie planowania dotyczącego Festiwalu Plastyki w Sopocie w roku 1951, projektuje się zorganizowanie jednej wystawy zagranicznej, wystawy artystycznego reportażu agencyjnego oraz wielkiej wystawy artystyczno-naukowej do zorganizowania której zaproszone zostaną wszystkie na terenie kraju uniwersytety, politechniki, instytuty i instytucje naukowe. W ten sposób na odcinku fotografii Festiwal systematycznie przechodzi z początkowej fazy zwyczajnych wystaw fotograficznych do coraz to wyższego rzędu wystaw problemowych. Realizacja tego rodzaju założenia stała się możliwa dzięki odpowiedniemu doborowi i kontekstowi sił konsultacyjnych i wykonawczych wypróbowanych w Festiwalu tegorocznym.

* * *

Wobec stałego rozwoju ruchu fotograficznego w Polsce Ministerstwo Kultury i Sztuki podjęło starania o przydzielenie zrzeszeniom odpowiednio wzrastających w 6-letnim Planie subwencji inwestycyjnych na podstawowe i na większą skalę zakrojone zagospodarowanie.

* * *

W październiku br. odbyła się w Warszawie wstępna narada fotoreporterów na temat zbiorowego względnie indywidualnego wstąpienia w odpowiednie formy organizacyjne. Debata z uwagi na odrębny charakter pracy i zaszeregowania formalnego fotoreporterów nie dała jeszcze skrystalizowanych wniosków. Sprawa trwa i jest w kołach zainteresowanych żywo omawiana.

* * *

Sekcja Twórczości Fotograficznej Zaiksu opracowała nowy, odpowiednio zaktualizowany Cennik (zaakceptowany przez Komisję Opiniodawczą dla spraw Fotografiki w Min. Kultury i Sztuki) za reprodukowanie fotografii. Cennik ten przesłany zostanie wszystkim członkom Sekcji oraz zainteresowanym władzom i instytucjom. Cennik pomyślany jest jako minimalny i w pierwszym rzędzie bierze pod uwagę potrzeby, cele i interes społeczny.

Rzemieślnicza Spółdzielnia Pracy Fotografów w Gdyni uruchomiła wytwórnię fotograficznych widokówek o tematyce morskiej. Wytwórnia produkować będzie około 8 tys. widokówek dziennie. Dochodzą nas słuchy, że podobna wytwórnia na południu kraju podjęła się produkcji o tematyce polskiej ziem południowych.

* * *

Jedno z najpoważniejszych wydawnictw w Polsce przygotowało z pomocą Spółdzielczego Instytutu Wydawniczego „Kraj" edycję przeszło 20 milionów widokówek, które w najniższej cenie i bezkonkurencyjnej wartości drukarskiej ukażą się niebawem w ogólnej sprzedaży.

* * *

Liga Morska przy współpracy PTF i wydawnictwa „Sztandar Młodych" ogłosiła ogólnopolski konkurs fotograficzny pod tyt. „Morze, jeziora, rzeki Polski Ludowej". W następnym numerze naszego pisma podamy oficjalne wyniki tego konkursu.

* * *

W Poznaniu, w b. pawilonie Kultury i Sztuki w parku Targowym zorganizowany został dodatkowy pokaz „Wystawy Fotografiki Górskiej PTF i PTT" zorganizowanej uprzednio w sali własnej PTF Oddziału w Poznaniu.

* * *

Celem umożliwienia szerokim rzeszom nabycia aparatów fotograficznych, Powszechne Domy Towarowe przystąpiły do sprzedaży aparatów systemem ratalnym co spotkało się z prawdziwym uznaniem publiczności. Anonsując ten fakt apelujemy do Dyrekcji PDT o dalsze organizowanie właściwego fachowego personelu dla obsługi działów fotograficznych co jest niezmiernie ważne w odniesieniu do szerokich rzesz nabywców — początkujących amatorów fotografii.

* * *

Staraniem Centralnego Biura Wystaw Artystycznych II. Ogólnopolska Wystawa Fotografiki zostanie przesłana do Katowic i do Gliwic.

Natychmiast po zakończeniu tych wystaw komitet organizacyjny roześle fotogramy autorom.

* * *

W Sofii otwarto państwową wyższą szkołę filmową i fotograficzną opartą na wzorach radzieckich. Dyrektorem szkoły został znany działacz filmowy i kulturalny G. Giergiew.

* * *

W Warszawie powstała fotograficzna spółdzielnia pracy „Polifoto" przy ul. Widok 20.

Spółdzielnia zrzesza fachowców ze wszystkich działów fotografiki. W laboratoriach „Poli-Foto" wykonuje się zdjęcia plakatowe, przemysłowe, budowlane, architektoniczne, krajoznawcze, ilustracyjne, sportowe i teatralne oraz reprodukcje techniczne i powiększenia.

* * *

Wszyscy, którzy na podstawie katalogów wystaw fotografiki od 1945 otrzymali powiadomienia z Ministerstwa Kultury i Sztuki w sprawie nadesłania fotogramów do Archiwum w Referacie Fotografiki — proszeni są o niezwłoczne nadesłanie zamówionych fotogramów, ponieważ archiwum służy już bieżącym celom wystawowym oraz wydawniczym i jego skompletowanie jest pilną koniecznością. Sprawa ta leży we własnym interesie autorów.

* * *

Ukazał się X. Biuletyn PTF Oddziału w Gdańsku poświęcony w całości Państwowemu Liceum Fotografiki w Gdyni, w piątym roku istnienia, przy trzeciej edycji maturzystów. W spisie rzeczy znajdujemy 38 pozycji tekstowych i ilustracyjnych stanowiących obmyślone zespolenie faktów statystycznych, enuncjacji, współczesnych zagadnień problemowych i ilustracji, składające się na obraz życia szkoły w pojęciu spraw wewnętrznych i jej ekspansji na zewnątrz. Z Biuletynu tchnie młodzieńczy i radosny entuzjazm pracy prowadzonej z właściwym wyczuciem taktu pedagogicznego w stosunku do młodych rozwijających się talentów oraz zastosowanie właściwej dyscypliny i rygorów pedagogicznych i troska o dobro młodzieży i ugruntowanie dla niej silnych podstaw bytu i jutra.

Biuletyn — jak zwykle — udany i wart przeczytania.

* * *

Zgodnie z zapowiedzią, po zlikwidowaniu wystawy „110 lat fotografii artystycznej i użytkowej" w Sopocie przystępuje PTF na terenie stolicy do zorganizowania Centralnego Muzeum Fotografiki połączone z Archiwum i Biblioteką.

Przy sposobności Komitet Organizacyjny wspomnianej wystawy — na tym miejscu — przesyła gorące podziękowanie i wyrazy prawdziwego uznania tym wszystkim, którzy w jakiejkolwiek formie zechcieli przyczynić się do powstania dzieła tej miary jakim była wystawa. Osobne podziękowanie należy się Ofiarodawcom licznych i cennych eksponatów, które teraz staną się zawiązkiem Muzeum, Archiwum i Biblioteki PTF i co przesądziło możliwość zrealizowania takiej pierwszej w Polsce kulturalnej placówki.

Komitet Organizacyjny Wystawy
„110 lat fotografii artystycznej i użytkowej"

* * *

Ważniejsze Oddziały PTF (np. Warszawa, Poznań, Wrocław) oprócz akcji systematycznych kursów fotograficznych dla początkujących i zaawansowanych prowadzą szeroką akcję upow-

szechnienia fotografiki. Jedną z takich akcji jest np. realizacja kursu dla korespondentów fabrycznych mająca miejsce we Wrocławiu.

* * *

Z zadowoleniem notujemy fakt ciągłego wzmagania się fachowego lub informacyjnego piśmiennictwa w Polsce na temat fotografii czy też fotografiki. Ukazały się nowe podręczniki, których recenzje podamy, zauważamy też wzrost artykułów w prasie, które w popularny i przystępny sposób traktują o istocie lub artakcjach historycznych wzgl. aktualiach fotograficznych (np. artykuł „120 lat fotografii" L. Wygrzywalskiego w „Panoramie" nr 29, art. Romana Burzyńskiego" O fotografii amatorskiej w 288 nr „Przekroju") i inne.

* * *

W prasie ukazują się od czasu do czasu artykuły krytyczne o programach fotoplastikonów w Polsce. Sprawą tą zajęły się odpowiednie władze i należy się spodziewać w niedługim czasie całkowitej reorganizacji wspomnianych programów z uwzględnieniem polskiej fotografiki krajoznawczej w głównej mierze.

* * *

Pod tytułem: „Warszawa — Odbudowa — Pokój" zorganizowana została wystawa (w większości fotograficzna) na światową wystawę dzieł przedstawionych do Nagród Pokoju. Wystawa ta pokazana została w Warszawie 13. lipca br. w gmachu Architektury Politechniki Warszawskiej.

* * *

Cech Fotografów woj. poznańskiego realizuje akcję nowatorstwa i racjonalizatorstwa w fotografii. Odpowiednio zorganizowana praca daje już pierwsze wyniki, które Cech zamierza opublikować i uprzystępnić ogółowi. Ciekawa ta akcja budzi zainteresowanie innych fotografów, którzy czekają na zapowiedziane wyniki pierwszych doświadczeń.

O UPOWSZECHNIENIE FOTOGRAFII AMATORSKIEJ W SZKOLE

...Zawsze stałem na stanowisku i nieraz to podkreślałem, że fotografię ojczystą oprzeć należy na kulturze fotograficznej najszerszych mas, poczynając od krzewienia fotografii amatorskiej pośród młodzieży, już w szkole ogólnokształcącej.

(Z rozmowy na temat upowszechnienia fotografii amatorskiej w szkole, z śp. J. Bułhakiem, w świetlicy PTF. w Warszawie, dnia 30. XI. 1949 r., na wieczorze dyskusyjnym, z okazji odczytu mgr. Pękosławskiego, pt. „Drogi i możliwości rozwoju fotografiki w Polsce Ludowej".

Socjalizacja współczesnego życia, wyłoniła między innymi postulat umasowienia kultury artystycznej, już nie w sensie tzw. „sztuki dla sztuki", ile raczej jako sztuki, przeżywanej i pojmowanej — jako spotęgowany wyraz parcia postępowej części ludzkości ku socjalizmowi.

Przemiany społeczne zasięgiem swym objęły nie tylko naukę, technikę i sztukę wogóle, ale i fotografię, tę najmłodszą ze sztuk plastycznych, otwierając dla niej perspektywy nowych wartości i możliwości rozwoju, w obrębie także fotografii amatorskiej, jej walorów pedagogicznych i propagandowych, emocjonalnych i przedstawieniowych, dla sprawy rewolucji socjalnej.

Fotografia, jak niegdyś pismo i druk, dzięki swym różnorodnym możliwościom, zdołała tak przeniknąć wszystkie dziedziny życia, że stała się powszechnym dobrem ludzkości, dobrem, które dopiero w epoce socjalizmu rozbłysnąć może nową potęgą swej mocy.

I to, już nie jako dziedzina techniczej użyteczności, czy rozrywki, lub sztuka tworzenia ładnych, a nawet i pięknych obrazów, ale jako tworzywo — dziedzina plastycznej wypowiedzi dążeń i osiągnięć, pragnień i zwycięstw — człowieka rewolucji.

Wiążą się z tym, pewne społeczne i pedagogiczne aspekty fotografii, szczególnie zaś — fotografii amatorskiej, tkwiące już w pierwotnych podstawach myśli, tego motoru wszelkiej działalności świadomej.

Wszak myśl, zanim stała się słowem, lub nawet czynem, w istocie swej jest i była obrazem, a przejaw tej myśli, ryty ostrym kamieniem na ścianach pierwotnej jaskini, wcześniej był, nim mowa artykułowana, niż pismo, które są już tylko seriami odruchów czuć motorycznych, mniej lub bardziej wykształconymi, uwarunkowanymi przez obraz myślowy, czy chodzi o żywe słowo, literaturę, czy nawet o muzykę i architekturę, które w swej pierwotnej istocie, mają przecież coś wspólnego z — architekturą i kompozycją obrazu.

Stąd pewnie owo dążenie myśli do wypowiedzenia się w obrazie, szczególnie wyraźne u młodzieży, pod postacią jej upodobań plastycznych, pod postacią uroku, jakim ją darzy — aparat fotograficzny...

Stało się jakoś, że pedagogika dotychczasowa, nie uwzględniała tej sympatii młodzieży dla fotografii, informując ją ledwie w podręcznikach fizyki o optycznej i chemicznej zasadzie zdjęcia, pozostawiając resztę inicjatywie i zasobności zainteresowanych i — przypadkowości.

I tak np. ktoś otrzymał aparat „pudełkowy" jako podarek imieninowy, lub sklecił sobie sam aparat, albo nabył z kieszonkowych dochodów, i w zapale, i w mozole, zaczął fotografować by, albo zarzucić żmudną i kosztowną zabawkę lub w nieustannym zmaganiu się z trudnościami i zgłębianiu arkanów tej sztuki, powoli i niesystematycznie, po wielu latach dopiero posiąść sekrety perspektywy i kompozycji i zacząć robić „udane" zdjęcia wtedy, kiedy na eksperymen-

towanie i naukę w ulubionej dziedzinie, zwykle już czasu i pieniędzy brak. W najlepszym razie zostaje się pstrykaczem „od niedzieli", skazanym na gonitwę za „motywami" i efektami, bez jakieś świadomej myśli przewodniej, odnośnie rodzaju i zakresu takiej domorosłej twórczości.

Wybrańcy tylko wychodzili z tej syzyfowej pracy zwycięsko.

Przyzwyczajono się jakoś do takiego porządku rzeczy, na czym jedynie producenci sprzętu i materiałów, znakomicie umiejący reklamować swój towar zarabiali, mnożąc miliony w kieszeni, kosztem milionów metrów kwadratowych i sześciennych, zmarnowanej emulsji światłoczułej i płynów i włożonej w to energii.

Jeśli innymi nieco drogami poszła fotografia użytkowa, to dla fotografii amatorskiej zrobiono dotąd niewiele. A przecież powołana ona do tego, by stać się darem życia najszerszych mas. A to, co zrobiono dla niej, nie tylko sprzyja jej upowszechnieniu, ile raczej czemuś zupełnie przeciwnemu, że wymienimy tu tylko — o nie kończących się sporach o te, czy inne „izmy", tak w prasie, jak i na posiedzeniach zrzeszeń fotograficznych, do których znalazła dostęp i młodzież, która dotąd zdana na siebie tylko, sama się tam wciskać zaczęła.

I z tego, co młodzież wypowiada, zabierając głos w dyskusjach, z tego, co fotografuje — po przejściowym okresie fotografowania na oślep wszystkiego — z tego, co lubi oglądać, czym pragnie się dzielić i kolekcjonować, nie trudno dojrzeć, że żądna jest ona nietyle zabawy, ile możliwości plastycznego wypowiedzenia się za pomocą fotografii w albumach, pismach młodzieżowych ilustrowanych (nie mam tu na myśli — pism „dla młodzieży"), udziału w konkursach, spółżycia i wymiany poglądów, przeżyć i osiągnięć fotograficznych.

I widać też, że daleko jej do osobniczej kontemplacji abstrakcyjnego piękna („lipa"), nie goni ona tyle za motywami obrazkowymi, ile raczej motywacja jej zdjęć tkwi nie w przedmiocie tylko, dla zreprodukowania go na papierze takim, czy innym, ale, że tkwi głębiej, w psychice młodzieży, w jej wyborze fotografowania tego, co charakteryzuje jej młodość, jej współżycie z przyrodą, żywiołowość, jej podziw i uznanie, jej pracę i zabawę, sympatie i zainteresowania dla przejawów życia organizacyjnego, sportowego, obozowego itd. Młodzież chce swoimi obrazami przemówić, zainteresować, chce nimi oddziaływać, słowem — jej zdjęcia charakteryzuje nie zabawa tylko, ale pewien właściwy jej samopoczuciu „sens intencjonalny" tych zdjęć, charakteryzujący się nieraz predylekcjami artystycznymi, naukowymi i społecznymi ich autorów, obok zdjęć na miarę osobniczą.

A to już jest sztuka — sztuka młodzieżowa, z życia tej młodzieży wykwitła...

FRANCISZEK JAN JAREMA

WALNE ZGROMADZENIE CZŁONKÓW PZF.

W dniu 25. czerwca 1950 r. odbyło się doroczne Walne Zgromadzenie Członków PZF. Obecnych 32 członków (62%). Zebranie zagaił p. o. prezesa v-prezes, dyr. Z. Pękosławski, po czym uczczono minutą milczenia pamięć ś. p. Jana Bułhaka, pierwszego prezesa PZF.

Na przewodniczącego zebrania wybrano kol. M. Wrocławskiego, na sekretarza kol. M. Kornickiego, na asesorów kol. J. Mierzecką i inż. M. Dederkę.

Po wyczerpującym referacie mgr. Pękosławskiego o zagadnieniach fotografiki w Polsce Ludowej, sekretarz PZF, kol. Sempoliński złożył sprawozdanie z działalności Zarządu w ubiegłej kadencji. Sprawozdawca zwrócił szczególną uwagę na konieczność zaangażowania pracowników (buchalter, kierownik biura) niezbędnych dla usprawnienia działalności Zarządu. PZF podejmując subwencję państwową, wstępuje w nowy etap organizacyjny. Dotychczasowa bezinteresowna praca członków Zarządu już nie wystarcza. Jeśli związek chce istnieć i rozwijać się, winien dążyć do znalezienia środków materialnych, koniecznych dla częściowego choćby pokrywania kosztów administracyjnych. Subwencja Ministerstwa Kultury i Sztuki, jest w zasadzie przeznaczona na aktywizację działalności i nie może w całości pokrywać wydatków personalnych i administracyjnych.

Po przerwie przystąpiono do wyboru władz Związku. W tajnym głosowaniu zostały wybrane do Zarządu następujące osoby: L. Sempoliński, B. J. Dorys, Dr T. Cyprian, inż. E. Falkowski i mgr. Z. Pękosławski. Do Komisji Rewizyjnej: D. Piotrowski, Witold Dederko i A. A. Węcławski. Do Sądu Honorowego: mgr. Z. Obrąpalski, radca J. Sunderland i M. Wrocławski oraz dodatkowo A. A. Węcłowski i H. Kukowski. Do Komisji Kwalifikacyjnej: radca J. Sunderland, inż. M. Dederko, mgr. Z. Obrąpalski, J. Mierzecka i J. Podoski.

Z ważniejszych uchwał, które zapadły na Walnym Zgromadzeniu, należy wymienić:

1. Z uwagi na szczególne trudną finansową sytuację Związku, uchwalono podwyższyć składkę członkowską na zł 200,— miesięcznie.

2. a) zobowiązać członków PZF, którzy całkowicie pracują w zawodzie fotografików (tj. nie podlegają podatkowi obrotowemu) do płacenia dobrowolnej dodatkowej składki na rzecz Związku w wysokości 1.000,— zł miesięcznie.

   b) członków, którzy obok pracy w innym zawodzie osiągają pewne dochody z działal-

ności artystycznej (fotografiki), zobowiązać do dodatkowej dobrowolnej wpłaty zł 200,— miesięcznie.

Uchwalone składki obowiązują od 1 lipca 1950 r.

3. Dla uczczenia pamięci ś. p. Jana Bułhaka postanowiono powołać Komitet Budowy nagrobka. Do Komitetu zostaną zaproszeni przedstawiciele PTF Zarządu Głównego, PTF Oddział w Warszawie, Cechu Fotografów w Warszawie, Szkolnictwa Fotograficznego, P. T. K. i „Świata Fotografii". Lista ofiar będzie umieszczona w „Świecie Fotografii". Wstępna akcja przeprowadzona na Walnym Zgromadzeniu dała 69.500 zł.

   Poza tym zebrano zł 5.100 na zakup wiązanki kwiatów, którą złoży nowy Zarząd na grobie ś. p. J. Bułhaka.

4. Walne Zgromadzenie uchwaliło, aby wszyscy członkowie PZF na pracach przesłanych na wystawy i konkursy umieszczali pod nazwiskiem „Członek PZF" (lub w brzmieniu pełnym: „Członek Polskiego Związku Fotografików).

   Wkrótce zostaną opracowane i rozesłane Członkom specjalne nalepki przeznaczone dla prac wystawowych.

5. Walne Zgromadzenie uchwaliło również, aby zobowiązać wszystkich członków do uczestnictwa w wystawach przynajmniej raz do roku.

* * *

W dniu 30. czerwca 1950 r. Zarząd PZF ukonstytuował się jak następuje:

Prezes: mgr Zbigniew Pękosławski, vice-prezes: Leonard Sempoliński, sekretarz: Benedykt Jerzy Dorys, Członek Zarządu: Dr Tadeusz Cyprian, skarbnik: inż. E. Falkowski.

Na prośbę Dr. T. Cypriana Zarząd uchwalił nieobciążać Go żadną określoną funkcją w Zarządzie z uwagi na objęcie przez Niego katedry prawa na uniwersytecie MCS w Lublinie obok stanowiska sędziego w Sądzie Najwyższym w Warszawie, co utrudnia Mu regularne branie udziału w pracach Zarządu.

W wykonaniu uchwały Walnego Zgromadzenia, Zarząd PZF apeluje o wpłacenie podwyższonych składek, wyrównanie różnic od dnia 1. lipca rb. oraz o wpłacenie składek dodatkowych. (Na odwrocie przekazu PKO prosimy zaznaczyć rodzaj i okres składki.)

Zarząd prosi Kolegów o wypełnienie i nadesłanie w możliwie najkrótszym czasie załączonego blankietu, dotyczącego zaszeregowania do jednej z grup składek dodatkowych.

Zarząd PZF pozostawia do osobistego uznania grupę, która decyduje o wysokości dobrowolnej dodatkowej składki.

* * *

W końcu bieżącego roku Zarząd przewiduje urządzenie wystawy prac członków PZF. Wystawa ta będzie pierwszym w Warszawie pokazem fotografiki na wysokim poziomie artystycznym. Zrozumiałe, że każdy członek PZF winien docenić znaczenie tej imprezy, nadsyłając najlepsze prace. Wkrótce wyślemy zaproszenia i podamy bliższe szczegóły.

* * *

W dniu 20. września br. zostało uruchomione biuro PZF (Sekretariat) w podnajętym od PTF Warszawa lokalu przy ul. Śniadeckich 10 w Warszawie.

Na kierownika biura został zaangażowany ob. Roman Niemczyński. Buchalterię i sprawy finansowe prowadzi ob. Anna Jankowska. Godz. przyjęć sekretariatu: 11—13 codziennie.

* * *

W roku bieżącym Zarząd PZF planuje zorganizowanie serii odczytów publicznych, mających na celu spopularyzowanie fotografii w życiu społecznym. Poza tym będą zorganizowane wieczory dyskusyjne w lokalu PTF w Warszawie, Śniadeckich 10, poświęcone zagadnieniom sztuki z szczególnym uwzględnieniem fotografiki.

* * *

W najbliższym czasie przewiduje się utworzenie dyskusyjnego koła marksistowskiego, którego zorganizowanie powierzono kol. mgr. Z. Pękosławskiemu.

* * *

Decyzją Zarządu opartą na opinii Komisji Kwalifikacyjnej, przyjęci zostali do PZF następujący nowi członkowie:

1. Idziak Halina, Katowice, ul. Korfantego 7
2. Kornicki Marian, Poznań, ul. Gajowa 4 m. 7
3. Kaczkowski Adam, W-wa, Nowy Świat 44
4. Wrześniowski Z., Sopot, Czerw. Armii 40 m 4
5. Rosner Józef, Kraków, ul. Starowiślana 22
6. Myszkowski M., Poznań, ul. Półwiejska 3
7. Schramm R., Poznań, ul. Orzeszkowej 4 m 1
8. Maćkowiak F., Poznań, ul. Kraszewskiego 14
9. Stamm Marian, Poznan, ul. Polna 50a m. 5
10. Drozdowski M., Kraków, ul. Mickiewicza 27
11. Makarewicz H., Katowice, ul. Jordana 19
12. Kupiec Bron., Wrocław, Aleja Piastów 41
13. Gorazdawska K., Wrocław, ul. Potockiego 45
14. Komorowski Kaz., Sopot, ul. Abrahama 10
15. Strzemieczna I., Łódź, ul. Piotrkowska 44 m 4
16. Myszkowski Fr., W-wa, ul. Nowy Świat 44
17. Turski St., Warszawa, ul. Dynasy 2 m. 4

Z żałobnej karty

Umarł Karol Wilak

Dnia 25. sierpnia 1950 r. zmarł w Poznaniu po długiej chorobie Karol Wilak. Księgarz, wydawca, esteta, zamiłowany fotograf, doskonały taternik i narciarz, oto sylwetka człowieka, którego nazwisko było dobrze znane całemu światu fotograficznemu polskiemu.

W najtrudniejszych czasach przedwojennych, gdy książka fotograficzna nie znajdowała ani kupującego, ani wydawcy, gdy nasza literatura fachowa składała się z kilkunastu skromnych pozycji, Karol Wilak podjął inicjatywę wydawania seryjnie podręczników fotograficznych.

W ciągu kilku zaledwie lat, między rokiem 1935 a 1939 nakładem Wilaka ukazało się kilkanaście monografii, dotyczących rozmaitych dziedzin fotografii. Małe, poręczne, bardzo pięknie wydane książeczki, bogato ilustrowane, na doskonałym kredowym papierze znalazły sobie uznanie w całej Polsce, a wśród autorów byli niemal wszyscy czołowi fotograficy polscy.

Ale nietylko w tej działalności wydawniczej podejmowanej bez myśli o zyskach, leży zasługa Wilaka. Był On człowiekiem dużej miary; podchodził do ludzi i zagadnień w sposób tak wysoce ujmujący i ludzki, tak życzliwy i chętny, że kto raz z nim się zetknął, nigdy tego nie zapomniał. Słowo Wilaka było więcej warte, niż notarialny kontrakt opatrzony wszelkimi prawnymi klauzulami.

Działalność Jego na polu organizacyjnym nie ustępowała wydawniczej. Praca w Oddziale Poznańskim Polskiego Towarzystwa Fotograficznego była zawsze twórcza i indywidualna; Wilak nigdy nie zawahał się wypowiedzieć swego poglądu, choćby to miało być jak najbardziej niepopularne w danej chwili, a przyszłość pokazywała, że zazwyczaj miał rację.

Umiłowaniem Jego były góry i fotografia górska. Taternik dużej klasy i zapalony narciarz każdą wolną chwilę spędzał w górach z aparatem a pasja górska walczyła w nim z pasją fotograficzną.

Mimo poważnej choroby sercowej, nie mógł sobie odmówić stałych wyjazdów w Tatry i po ostatniej wyprawie narciarskiej wczesną wiosną tego roku poważnie zachorował na serce i z choroby tej już się nie podniósł.

Śmierć Jego jest niepowetowaną stratą dla polskiego świata fotograficznego; drugiego człowieka tej miary, tak oddanego idei fotografii i tak znakomitego organizatora-wydawnicy nasza fotografia tak rychło nie znajdzie.

Pamięć o Wilaku trwać będzie w naszych kołach: żegnamy Go z żalem i przyłączamy się do żałoby, w której pozostała rodzina.

Cześć Jego pamięci!

Dr Tadeusz Cyprian



Ś. † p.

KAROL WILAK

Członek Oddziału Poznańskiego PTF, członek-założyciel SMF w Poznaniu, członek Komisji Rewizyjnej, członek Sekcji Artystycznej.

Urodził się w Poznaniu w roku 1907. Ukończył gimnazjum Bergera, a po studiach na Akademii Handlowej uzyskał tytuł magistra.

Będąc księgarzem, rozumiał dobrze znaczenie słowa drukowanego, a jako zamiłowany fotograf-amator wiedział o braku popularnych podręczników i samouczków dla młodych adeptów fotografii. Sam zresztą przechodził trudności w zdobywaniu wiedzy fotograficznej, gdy otrzymał pierwszy swój aparat kliszowy i pojechał z nim — też po raz pierwszy — w góry. Był wtedy gimnazjastą (1924 r.) i góry tak Go urzekły, że odtąd — już jako członek Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego — spędzał tam wszystkie wolne chwile na wycieczkach, wspinaczce, czy też na nartach.

Mając już duże doświadczenie wydawnicze (wydawał szczególnie dzieła prawnicze) rozpoczął (około roku 1935) serię papularnych wydawnictw fotograficznych w porozumieniu z dr T. Cyprianem i innymi wybitnymi autorami. Pracę tę podjął po wojnie, wydając szereg cennych podręczników m. in. „Technikę nowoczesnej fotografii" dra T. Cypriana, „Fotografię małoobrazkową" tegoż autora, „Fotorecepty" dra Lewandowskiego i in.

Najpiękniejsze zdjęcia śp. Wilaka powstały w umiłowanych górach, które stale odwiedzał. Nie była to jednak jedyna tematyka. Interesował Go człowiek na tle przyrody, przy pracy i w gronie rodziny, dzieci, a ostatnio pasją stały się zdjęcia przyrodnicze, szczególnie zwierząt, podpatrywanych w ich życiu na wolności.

Wypróbowawszy różne kamery i różne formaty, stał się w końcu zwolennikiem i wyznawcą kamery małoformatowej, której technikę opanował całkowicie. Zdjęcia, którymi obsyłał liczne wystawy były dobrze skomponowane i starannie wykonane, toteż otrzymywały zasłużone odznaczenia i nagrody.

Mimo licznych zdjęć i braku czasu, śp. Wilak brał czynny udział w pracy Towarzystwa, ciesząc się — dla swych zalet osobistych — sympatią i przyjaźnią kolegów.

Zmarł w dniu 24. sierpnia 1950 r. w wieku 43 lat, a więc w pełni rozwoju artystycznego.

Cześć Jego pamięci!

Z wydawnictw

PARĘ WYDAWNICTW CZESKOSŁOWACKICH

Istnieją dwa typy fotograficznych wydawnictw tematycznych: zbiorowe i indywidualne. Pierwsze są zwykle bardziej wielostronne, oświetlają temat bardziej różnorodnie, zgodnie z szerszą spostrzegawczością grupy artystów od jednego; drugie są bardziej jednolite, mimowoli oddają mocniej, bo z większą zwartością nastrojową, opracowany temat. Do bardzo udatnych wydawnictw pierwszego typu należały np. tomy wegnerowskich „Cudów Polski"; „Wędrówki fotografa" J. Bułhaka wyrównywały szale oceny estetycznej na rzecz drugiego typu.

Wydaje się, że wydawnictwa czeskosłowackie skłaniają się bardziej do twórczości indywidualnej; i słusznie, sądząc po rezultatach. Takie albumy, jak „Zeme a lide" Lukasa lub „Praha" K. Plicki stanowią mocne odbicie artystyczne pewnego fragmentu rzeczywistości, godzące swobodę twórczą z szacunkiem dla prawdy. Do takich wydawnictw należy też album „Jak fotografovati dceru" (córkę) P a w ł a I l r d l i c k i. *) Złożyły się nań ciepły sentyment rodzicielski, zainteresowana, choć może nieco powierzchowna obserwacja tego zamkniętego świata, jakim jest dziecko, dużo miłego, pogodnego humoru. bynajmniej nie dziwnego u narodu, który wydał np. K. Capka... Inwencji artystycznej coprawda niewiele, stąd wrażenie pewnej monotonii; może też serce ojcowskie, wpatrzone w córę, niezawsze się zastanowiło nad elementami wtórnymi poszczególnych kompozycyj, jak typowe dla Tessara przykre oddanie źródeł światła (krążki świec na choince, str. 68), lub twardość zestawień tonalnych (płaskie czoło w cieniu kapelusza — twarz — ostra jasność kwiatów na str. 61); ale czy nie powinniśmy odłożyć krytykę do czasu, gdy będziemy mogli pochwalić się podobnymi wydawnictwami?

Natomiast żadnej krytyki nie wywołują „U v a h y o f o t o g r a f i i" Jiri'ego Jenicka. Rasowy fotografik i zarazem reporter (z ducha; nie wiem, czy nim jest z zawodu) stworzył książeczkę małą, a cenną, poniekąd przypominającą (toutes proportions gardées) małe rękopiśmienne modlitewniki z XIV i XV wieku, zdobione miniaturami np. braci Limbourg lub Bourdichona. To samo zainteresowanie światem widzialnym, ta sama świeżość spojrzenia, ta sama dbałość by to, co się ma do powiedzenia, powiedzieć czytelnie, zrozumiale, wiernie oddając całą pełnię treści; ten sam wzruszony stosunek do piękna, skrzętnie wyławianego z życia, szeroko płynącego w formach przestrzeni i czasu; to samo umiłowanie świata ojczystego; i wreszcie — podobne, powściągliwe poczucie swojego prawa, prawa artysty do własnej wykładni rzeczywistości. Tylko, że Jenicek jest człowiekiem współczesnym i zarówno jego tworzywo tematyczne, jak i stosunek doń są bezmiernie szersze, niż w muzealnych eksponatach średniowiecza.

Nieznajomość języka czeskiego nie pozwala mi na ocenę treści. Ze zrozumiałych mi fragmencików wydaje się, że jest jasna, pełna kultury i bajecznie usystematyzowana — co ze stanowiska pedagogicznego ma, oczywiście, znaczenie pierwszorzędne.

„R a f" W a c ł a w a J i r u jest opowiadaniem słownym i fotograficznym o psach, kotach, gołębiach i innych zwierzętach i zwierzątkach — opowiadaniem pełnym zrozumienia i sympatii dla dążeń oraz problemów życiowych tych wielce szacunku godnych osób.

J a n S u n d e r l a n d

Do Redakcji „Świata Fotografii"

Uprzejmie proszę o łaskawe sprostowanie następujących ważniejszych błędów drukarskich w mojej „Recenzji" z Salonu Wrocławskiego, umieszczonej w N-rze 17.

Str. 11, kol. I. w. 21 zam. „wykazały" winno być „wykazywały"

str. 11, kol. II. w. 30 zam. „Nartwiga" winno być „Hartwiga"

str. 12, kol. II. w. 41 zam. „fotografii" winno być „fotografiki"

Dziękując z góry pozostaję

z wysokim poważaniem

3. września 1950. J. Sunderland

WYDAWCA: Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Oddział w Poznaniu. — REDAKCJA: Marian Schulc. REDAKTOR TECHNICZNY: mgr Zygmunt Obrąpalski. — KOREKTA LITERACKA: mgr Marian Kornicki. — ADMINISTRACJA: Włodzimierz Nowakowski, Poznań, ul. Dominikańska 2 m. 3, tel. 38-37, w godz. 15—18. — Nakład 1.300 egz. Druk oraz ilustracje: Drukarnia Zakładu Doskonalenia Rzemiosła w Poznaniu. Wszelkie prawa przedruku zastrzeżone. Redakcja nie zwraca nadesłanych rękopisów i zastrzega sobie zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się od wiersza. Konto PKO V-1188. Cena ogłoszeń: cała strona 300 zł; 1/2 str. 180 zł; 1/4 str. 105 zł. Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz 60 groszy — (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne).

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ. UL. SOŁACKA 13, m. 1 — TEL. 526-71

K-1-13690

